

27. Gibbons A. *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature* / A. Gibbons. – London and New York : Taylor and Francis Group, 2012. – 274 p.

УДК 821.161.2-32.09"18/19"
Н.Кобринська:159.923-058.65

А. І. Швець

**«Своїм віщим духом вичула усі воєнні страхіття»:
екстеріоризація особистого досвіду війни в
антимілітарній прозі Наталії Кобринської**

У статті проаналізовано, як особистий травматичний досвід війни та його переживання художньо відобразились в антимілітарній прозі Н. Кобринської. Екзистенційний дискурс антивоєнних новел розгортається як проблема втрати життєвого сенсу, самотності, кризи ідентичності, самовідчуження, тривкого воєнного синдрому. У парадигмі художньої поетики цих творів домінує експресіоністське світобачення авторки, пов'язане з мотивами душевного і фізичного болю, межових станів буття, онтологізацією смерті, кордоцентризму. В апокаліптичній настроєвості циклу «воєнних новел» Кобринської виразно відчутна пацифістська засадничість письменниці, в уяві якої війна – це тотальна агресія, руйнівне зло, смертельна конфронтація між людьми. Війна деконструє тіло, нівечить душу й почуття, деформує і знищує адаптований мирний простір – родинний, особистий, господарський, суспільний. Як єдину зброю проти нищівної енергетики війни авторка ставить сакрум родинних вартостей, духовного вітаїзму, духу побратимства, християнської аксіології, національної ідентичності, народної пам'яті.

Ключові слова: катастрофізм, смерть, втрата, травма, війна, ерос, танатос, гуманізм.

Alla Shvec «She envisaged all military horror by her oracular spirit»: the embodiment of the personal experience of the war in anti-militaristic prose by Natalia Kobrynska

In the article it is analyzed how the personal traumatic experience of war and its feelings were artistically reflected in N.

Kobrynska's anti-militaristic prose. The existential discourse of antiwar novels unfolds as a problem of losing life-meaning, loneliness, identity crisis, self-estrangement, and persistent war syndrome. In the paradigm of artistic poetics of these works is dominated by the expressionist outlook of the author, connected with the motives of mental and physical pain, boundary states of being, ontologization of death, cordocentrism. In the apocalyptic mood of the cycle of "military novels" by Kobrynska, a distinctly pacifist fundamentality of the writer, in the imagination of which the war is a total aggression, destructive evil, a deadly confrontation between people, is definitely felt. The war deconstructs the body, injures the soul and feelings, deforms and destroys the adapted peaceful space - family, personal, economic, social. As the only weapon against the crushing power of war, the author puts a sacrum of family values, spiritual vitality, brotherhood spirit, Christian axiology, national identity and people's memory.

Key words: *catastrophism, death, loss, trauma, war, eros, tanatos, humanism.*

Постановка наукової проблеми та її значення.

Перша світова війна в біографії Н.Кобринської стала доленосним «засудом», який ще більше стривожив її самотнє смеркальне буття пережитими подіями евакуації з Болехова, переслідувань за шпигунство, візіями смертоносної руїни й відчуттями страху, відчаю, безнадії (див. про це: [4; 5; 9]). «І як колись напередодні свого виступу вичувала усю свою боротьбу за тяжкі змагання, так своїм віщим духом вичула усі воєнні страхіття, які сповнилися у весь ріст, хоч далеко по її смерті», – згадувала Ольга Дучимінська [3, с. 29]. Цей травматичний досвід війни, особисте його переживання й осмислення знайшли відлуння в антимілітарній прозі письменниці. «По рос[ійській] інвазії пише цикл воєнних новель. Були дуже прецизійно виконані, плястично виведені. Їх читано радо, бо вони були відбиткою свіжих переживань. Навівали живі ще страхіття війни, дихали ще цим боєм, який у воєнну хуртовину не раз так стискав душу» [3, с. III]. За свідченнями М. Лімницького, 1918 року Кобринська передала до Києва десять творів із наміром видати їх окремою книжкою під назвою «Воєнні новелі». Проте у вирі дальших бурхливих

подій в суспільстві п'ять з цих оповідань загубилося, а п'ять інших («Брати», «Каліка», «Полишений», «Свічка горить», «На цвинтарі») уперше разом були надруковані у збірці «Оповідання» (Харків: Рух, 1929) за редакцією А. Березинського [9, № 140]. За життя авторки у періодичних часописах світло денне побачили лише оповідання «Кінь», «Свічка горить», «Полишений» (Нове слово. 1915) та «Каліка» (Ілюстрований календар товариства «Просвіта» з літературним збірником на переступний рік 1920. Львів, 1919, с. 29-41). Із загублених творів відомі лише їх назви – «Тіні», «Лист», «Чи випадок?», «З-під гуку гармат» [13, с. 61].

Аналіз досліджень цієї проблеми. Антимілітарні твори Н. Кобринської спорадично потрапляли у поле зору досліджень її сучасників (М. Лімницького, О. Коренець, О. Дучимінської, Д. Лукіяновича). На сучасному етапі аналізу антивоєнного циклу письменниці присвячено праці О. Салій, М. Савки, І. Кейван, Р. Горака, О. Єременко, М. Легкого.

Мета і завдання статті – осмислити ідейно-тематичний, жанровий, проблемно-змістовий, поетикальний виміри антимілітарних творів письменниці та з'ясувати, як особиста травма Кобринської, завдана війною, резонувала в її художньому прозописі.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Твори Кобринської про війну дуже симптоматичні в плані її художнього самовираження. З одного боку, інспіровані глибокою чуттєвістю письменниці у сприйнятті воєнного лихоліття, екзистенційним досвідом її смеркальних років, посиленою рефлексійністю щодо проблем людського буття, гуманізму, смерті, взаємин між людьми, а з іншого боку, ці твори постають художнім вислідом її тривких стильових пошуків, способу мистецького ословлення пережитого, кристалізації філософічних ідей, структурування образної парадигми.

В «алегорично-символічному етюді» [10, с. 31] «Свічка горить» танатологічні візії війни, у виразненні мотивом розлуки й передчуттям втрати коханої людини,

сугестіюють сферу експресивного жіночого страждання. Власне, на землі розгортається рівень просторового втілення еросу і танатосу – інтимний світ любові й естетичної насолоди, локалізований у «гарному партеровому домику» та топос війни, що зруйнував цю життєву ідилію. Взаємність кохання молодих людей підсилює музична увертюра «Вільгельм Телль», яку вони разом виконують в унісон з власними інтимними переживаннями. Цікавий паралелізм музичної симфонії й любовної взаємності передано через музичні партії – чоловічу (скрипка) та жіночу (фортепіано).

Ауру інтимності, естетичної насолоди від музики несподівано порушив тривіальний оклик – «загальна мобілізація», резонуючи сферу трагічних переживань героїв. Парадокс людського буття – в його неспівмірності з мистецьким переживанням, в антиномії тривіального й культурно піднесеного: «Те, що гарне в штуці, як же болюче, сумне, переражає в житті» [6, с. 254]. Закохані по-різному реагують на констатацію факту війни, виявляючи особливі нюанси гендерної психології. Інстинкт збереження власного інтимного щастя породжує егоїстичну імпульсивність дівчини – вона «нервним рухом замкнула клавіатуру» фортепіано. Юнак «з якимсь зрезигнованим спокоєм вложив скрипку до футералу й відсунув, якби сказав: “Так і лишиться”» [6, с. 255]. Стоїчний чоловічий спокій та воля «раціо» субординовані патріотичному обов'язкові мужчини-громадянина.

Простір танатосу (світу війни і смерті), транспонований у внутрішній світ дівчини, сповнений есхатологічних передчуттів, руйнування вітальної аксіології: «Світ видавався їй якоюсь дикою, несправедливою потворою, що карав невинних. <...> Цвітка сумно всміхалась, деревина сумно вітром похилилась. Залинула радість світу; щастя його, як пусте, без значіння слово» [6, с. 255].

Чуттєвим індикатором і больовим рецептором жіночої туги стає *серце*: «тяжкий біль і смуток прошиб серце дівчини», «серце стискалося», «цілий біль свого серця

виливала перед тим образом», «сумна радість заливала її серце», «кров з серця бухнула їй до лиця» [6, с. 255–256]. Сакралізація кордоцентризму дівчини, біль її «пробитого мечем серця» на художньому рівні асоціюється зі зраненим серцем «Мадонни», образ якої висів в її кімнаті. Ікона Мадонни – це алегоричне втілення євангельської історії про Діву Марію. Коли Богородиця разом з Йосипом принесла маленького Ісуса на сороковий день після його народження в храм для посвячення Богові, то почула від натхненного Святим Духом праведного Симеона пророчі слова: «і меч душу прошиє самій же тобі» [Лк, 2:35]. Іконографічна традиція увіковічила це пророцтво образом страждальної Диви Марії («Пом'якшення злих сердець» або «Семистрільна Матір Божа»), серце якої проколюють сім мечів болю й терпіння, символізуючи материнські страждання за сином, пережиті в земному житті. У сакральному культі цієї ікони дівчина віднаходить опікунську місію небесної Мадонни, покровительки любові та захисниці від смерті коханого: «Тож цілий біль свого серця виливала перед тим образом <...>» [6, с. 255].

Сакралізованим лейтмотивом внутрішніх переживань дівчини є багатосмисловий образ *«свічки, що день і ніч горить»*, виявляючи імпліцитні рівні свого символічного наповнення. Близький до спіритичного акт вдивляння дівчини у світло свічі інспірує її енергетичне спілкування з трансцендентними силами й активізує екзистенційні рефлексії: «Вона сиділа годинами, вдивляючись сумним оком у дрижаче скельце. Перед її душею виринали якби з далекої минувшини якісь плани, наміри, а серед них страшна мара, страшне питання: "Що зробити, як собі порадити, як побороти прокляту дійсність?"» [6, с. 255]. Водночас – це енергетична концентрація на власній чуттєвості, акт духовної комунікації з Богом, ритуальне доповнення й емоційне підсилення молитви: «<...> всі свої сльози приносила їй [Мадонні. – А. Ш.] в жертву, разом зі свічкою, що день і ніч горіла, і просила, щоби вернув той, що забрав її серце, а з серцем ціле її єство» [6, с. 255]. «Жертовність» палаючої

свічки, як магічного сакрального знаку, виражає велику неземну любов до того, за кого або кому її ставлять, увиразнює його онтологічну сутність як символу почуттєвої континуумності, вічності людських почуттів любові, надії: «Лише свічка блимала слабим промінням надії...» [6, с. 257].

Рефренна фраза «свічка горить день і ніч» у «сердечних» листах дівчини до свого коханого стає законспірованим вербальним символом міжособистісної комунікації закоханих, інтимно-епістолярним ословленням жіночої чуттєвості та духовної сутності – «всього, що скривалось на дні її душі». Інтимного коду листування не збагнули воєнні цензори, які затримували сердечні епістоли дівчини через їхню пунктуаційну та словесну енігматичність – незрозумілу трикрапковість після постійної листовної фрази «Свічка горить день і ніч». В такий спосіб у творі розгортається ще один рівень онтологічної конфліктності Еросу й Танатосу як феноменів духовної сфери – протиставлення любові як високого почуття й тривіальної «буденності зовнішнього світу», яка це почуття профанує.

У новелі **«Каліка»** зображено деструктивну інтервенцію війни у щасливий триб сім'ї Маланки і Лукина. Аксіологія Лукина заснована на патріархально-звичаєвій вкоріненості на власній землі, генетичній спорідненості з родиною, духовний розрив з якими означає для нього втрату власної ідентичності: «“Ні, ні! – говорило щось в його нутрі, й він mocno затиснув кулаки. – Яким правом можуть люди відірвати мене від своєї землі, своєї хати, рідні!”» [6, с. 266]. Мобілізаційна кампанія й новий військовий статус породжують трагічну психологію «відчуження» чоловіка, усвідомленого переходу в інший буттєвий (танатологічний) простір війни. Тому атрибути його вітального благополуччя (вдалого газдівства, щасливого батьківства) стають уже неадекватними до його нового чину, фронтového досвіду: «Дивився на свою хату, але вона не була вже тота сама хата, і жінка як би не була його жінкою, ні діти – дітьми» [6, с. 266].

Війна в свідомості героїв викликає танатологічні візії. Невипадково провадини чоловіка на фронт Маланка

асоціює з похороном: «йшла за ним плачучи, як за мерцем. Лиш що душа мерця вже на правді, за тіло він уже не дбає, а тут видюча смерть, видючий похорон»; свою жіночу долю вона вже бачить вдовиною: «Маланка виділа, що вдовицею вернула до хати» [6, с. 267].

По відході з дому духовне життя Лукина залишилося поза лінією вогню, лімінальною зоною танатосу: «його думки не були при нім, – він їх лишив за собою, біля своєї хати, загороди, жінки, дітей» [6, с. 272]. Натомість його фронтове буття було запрограмоване лиш на те, щоби вберегти своє життя задля його продовження в гармонійному родинному трибі. Любовна енергетика подружніх стосунків сугестивно впливає на героїв навіть дистанційно, робить їх сильнішими, витривалішими. Духовно-інтуїтивний зв'язок подружжя, розділеного фронтовими баталіями, відчутний на рівні емоційних переживань. Маланка шукала коханого, вдивляючись в обличчя військових, що зупинялись в їхньому селі, у своїх розчулених звертаннях-голосіннях виплакувала його повернення додому. Трагічну загибель дружини від ворожої гармати Лукинові віщує власне серце, дивні стани якого він відчуває, повертаючись під «свою стріху»: «Був вільний, міг вертати додому, та чому ж його *серце* не радується, хоч і рвалось до свого гнізда, і рад був би там влетіти»; «І чим більше зближався, огортав його якийсь страх, і тяжко билось у грудях *серце*»; «*серце* його дивно тремтіло», «*серце* ще дужче стало товчися», «*серце* щораз міцніше корчилось з болю» [6, с. 276]. Тріумф життя, вцілілого на війні, обернувся для Лукина трагедією втрати його сенсовності: «Каліка, каліка, безобразний, без ноги! А ще більше з прошиблим, закервавленим *серцем*» [6, с. 277]. Щастя, до якого він повертався й задля якого пережив усі воєнні баталії було назавжди втрачене.

Первісна вітальна аксіологія образу хати як осердя родинного благополуччя стала засідкою лиховісного танатосу війни з його одвічним присудом – «від смерті ніхто не утече»: перед власною хатою знайшла свою смерть Маланка, війна перетворила колишнє родинне гніздо в

пустку – «хата була зовсім пуста – ні живої душі» [6, с. 276], у власній хаті осиротів Лукин. Індикатором афектованого чоловічого страждання знову постає символ серця: «серце з болю скаменіло», «прошибле, закервавлене серце», що з фізичного рівня каліцтва транспонується у психічне скалічення.

Тема побратимської відданості коня стала центральною ідеєю твору Н. Кобринської «Кінь». У цьому п'ятнадцятирядковому етюді сакрально-мілітарний образ коня як незмінного порадника і бойового побратима, який служить йому до останньої миті, вписаний у кривавий топос війни. Такий мотив побратимства увічніює фольклорна традиція в козацьких думах, піснях переказах, алюзію на які містить й описова стилізація в творі Кобринської: «коник вірненький», «вірні коники». «Кінь і вершник залишаються взірцями, сповненими краси, стрімкості, досконалої пластики, сили і гармонії. Це нероздільна цілеспрямована єдність, нагадує натягнутий лук і готову до польоту стрілу», – так метафорично глорифікується цей тандем в праці В. Ковалевської [8, с. 76].

Військова доблесть і мудрість коня виявляють особливий ступінь порозуміння та емпатії між ним та вершником під час нерівного герцю з ворогом, де коні в унісон з уланами демонструють бойовий вишкіл: «Вірні коники під ними зрозуміли небезпеку – угинаються, біжать, щоб спасти своїх друзів-їздців від погібелі» [6, с. 250]. Проте неприязельська куля досягла одного з вершників. У творі розгортається зворушлива сцена на полі бою, що вражає глибокою почуттєвістю й емоційною поведінкою коня над своїм вбитим господарем: «Станув кінь над упавшим паном. Б'є копитами, згинає голову, подає шию, щоби улан міг ухопитись руками, нюхає роздутими ніздрями свіжу кров» [6, с. 250]. За своїм індивідуальним характером кінь – особливо чуттєва тварина, подібно до людини здатна переживати й виявляти свої емоції. Імітування внутрішньої розмисловості коня в нарації ескізу увиразнює антропологічну чуттєвість й людську мудрість цієї тварини: «А неприятель уже близько... Гей, не врятує пана, а сам

впаде в полон. Тяжко з другом розлучатись. Коло неживого улана лежала його "мантля". Кінь вхопив її в зуби і – полетів за своїми» [6, с. 250].

Лицарська вдача коня мовби успадкована і спільно вихована разом з господарем, якого він внутрішньо відчуває й розуміє. Мудрість воїна виявляється й у діях коня, який залишає неживого улана посеред бойовища, аби самому не потрапити в полон, і символічно прихоплює його мантлю (військовий плащ) – атрибут свого господаря, а тепер уже й пам'ять про нього. В етюді «Кінь» письменниця антропологізує цей зообраз, зображаючи його як вияв бойового побратимства (кінь – alter ego господаря) та мілітарної героїки. У фронтовому часопросторі життя улана й життя коня становлять онтологічну єдність, спільну вітальну вісь. У дескрипції воєнної атмосфери образ коня Кобринська також використовує в казці «Брати», де руйнівна енергетика війни відбивається на об'єктах живої природи: «Збожеволілі коні волочили своїх неживих панів» [6, с. 279].

В новелі «**Полишений**» особистісне переживання воєнного лихоліття екстеріоризується в семіосфері мілітарної поетики: акустичній, візуальній, олфакторній, тактильній, психосоматичній. Експресію всенародного страху, внутрішнього шоку й душевного болю акумульовано в збірному образі людської емоції: «переражені, збілілі від страху люди», «тяжкі стони рвали за серце» [6, с. 250]. Цей стан зумовлений «екзистенційним катастрофізмом», симптомами якого є «абсурдність людського існування, трансцендентний страх буття; трансформація людської особистості в силу зовнішніх обставин» [14, с. 110].

Страшні наслідки воєнних баталій, які точилися в лісі, передано через настрої катастрофізму, есхатологічні візії, картини лісового армагедону, танатичної чуттєвості; «поле бою постає макабричним, середньовічним чи бароковим театром смерті – locus horrendum, ареною смерті» [14, с. 194]. Невблаганна куля війни нещадно діткнула і первозданну природу: «моц упало деревини, упав і величезний бук», «поламані дерева лежали одні на других»,

«на однім корчі перешилилася вбита серна з відкритими скляними очима, а на півзламаній галузі висіла зачіплена одним крилом, поцілена в лету ворона» [6, с. 250–251]. Танатологічну експресію смерті конденсує в собі амальгамний образ війни (могили, кров, кулі): «Чим ближче до лісу, тим більше могил, крові, куль, полишених жовнірських шапок; усюди збита земля, перемішана з кров'ю й листям, глибокі, повибивані вирви, а коліями коліс посочилась кров» [6, с. 251]. Образ «свіжих, ледве що прикритих лісовою жовтою глиною, могил» [6, с. 251] означає масштабність й стихійність місць людського упокоєння й останнього прихистку воїнів. Ідентифікаторами полеглих стають хіба що залишені їхні військові обладунки чи атрибути одягу («мантля», «жовнірські шапки»).

Центральним концептом в ейдологічній парадигмі тексту, пов'язаним з мілітарною та антропологічною семантикою, є концепт *крові*. Власне він структурує кілька конотативних рівнів, заснованих на метафоризації кольору крові та аксіологічному наповненні цього образу: кров як фізіоанатомічна складова людського організму, танатичний симптом смерті/каліцтва, незмінна атрибутика воєнного локусу («широкі п'ятна застиглої людської крові», «коліями коліс посочилась кров», «збита земля, перемішана з кров'ю» [6, с. 251]); у сполученні з лексемою «серце» як еквівалент емоційного стану дітей, вражених насиллям війни («сердечною кров'ю заливались і дитячі серця»); як екстраполяція кров'яної семантики кольору в солярному експресіоністському пейзажі («Заходяче сонце вкривалося жевріючими, мов огонь, хмарами і кривавим блиском обливало свіжі <...> могили» [6, с. 251]). В імпліцитному контексті антивоєнної проблематики образ крові сприймається як знак національно-родової спорідненості, однокровності та монолітності нації, оскільки український етнос використовує лексему кров як квазісимвол національної, соціальної, генетичної ідентифікації [12, с. 121].

Головна сюжетна колізія цієї новели, хоч і дещо затінена поетикальною фактурою тексту, – діточа пригода в

лісі. Оговтавшись після кривавої бійні в лісі, п'ятеро дітей з острахом вирушають туди за хмизом. Несподівано серед руїн боевища дванадцятилітня Магдуня знаходить окривавленого жовніра й разом з друзями доправляє його до місцевого польового шпиталю, рятуючи йому життя. Одужавши, жовнір заприятелював з Магдунею, а потім листувався з нею уже з фронту, аж допоки не зник безслідно. На тлі гуманістичної, людинолюбної, антимілітарної проблематики новели Кобринська водночас актуалізує проблему втраченого дитинства, девальвованих життєвих радощів, яких зазнало дитяче покоління, втягнуте у вир війни.

У новелі **«На цвинтарі»** танатологічна експресія цвинтарного локусу досягається схожим барвописом солярного пейзажу – константної дескрипції воєнної топіки у творах Кобринської. Природа постає еманациєю мортальної світовідчуттєвості, створюючи ефект містичного передчуття смерті, втрати, болю. Про художню інтенційність й музичну генезу своїх пейзажних креацій письменниця розповідала М. Лімницькому: «Дивно сказати, але описи природи я брала від Ваґнера – може, Вам коли про те говорила. Найвиразніше виступає те в воєнних новельках, де природа майже все заповідає, акціює» [9, № 142]. Метафоризація кров'яного кольору неба, сонця, видноколу транспонується у паралель планетарного масштабу кровопролиття, вселюдської, космічної катастрофи: «Блискуче сонце вже до половини западало за вершки гір і купалось в червоній крові, що лилася хмарою на западі небосклону. Малі білі відорвані облаки плили, як лодки, по червонім океані<...>»; «Керваво заходило і керваво вставало сонце» [6, с. 257]. Міфологема війни означена символом міфічно-фантазмагоричного «червоного жару», яким «майже цілий світ загорів» [6, с. 257]. Містичною конотативністю пронизаний у тексті *цвинтарний локус*, на тлі якого розгортається головна поминальна колізія оповідання. В просторі цвинтаря вирізняються рівні ряди свіжих могил невинно убієнних «молодих войовників», над якими в постійному протистоянні – «рожевий рефлекс» життя, «мрії,

надії і бажання молодості» і смерть, що «завдала їм вічний сон, мир і тишину» [6, с. 257].

На честь полеглих зусиллями армії на сільському цвинтарі поставлено камінний пам'ятник – «дві могутні постаті держали сплетені лаврові вінки двох союзних армій» [6, с. 258]. У визначений день на цвинтарі відбулася церемонія посвячення пам'ятника. Лірично-мінорна настроєвість першої частини оповіді змінюється репортажною нарацією, в якій вчувається виразна громадянська позиція авторки й людське обурення цим бездушним формальним дійством «по припису». Для власного піару й самовивищування високі військові достойники виголошували патетичні слова, хоча на відміну від полеглих, «яких життя проглинула жорстока судьба», самі «аж до переситу» його уживали. Гірка іронія письменниці увиразнена образом зів'ялих квітів на могилі героїв, адже жодні почесні й поминальні церемонії не здатні компенсувати вартощів самого життя: «лиш зов'ялі квіти на пам'ятнику, якби всупереч тим запевненням, сумними головами говорили про життя для самого життя» [6, с. 258].

Несподівано до деталей розписану програму «святочного обходу» порушила незапланована поява на цвинтарі церковної процесії. Невдоволений військовий офіціоз змушений був відступити перед духовною силою цього поминального християнського ритуалу: «Щось перекірного ними заволоділо, а деякі дали навіть наглядний тому невдоволенню доказ і не змінили своєї позиції» [6, с. 260]. Звучний церковний спів, що доносився «як би з-під землі», творить магнетичну сакральну настроєвість: «розливався у воздуху», «обгортав землю прозорим морем ясного блакиту» [6, с. 259]. Після короткої молитви й окроплення пам'ятника «зачалась властива нашому обрядові відправа» [6, с. 260]. Рефренне молитовне взивання «Господи, Господи помилуй!» екстраполюється в тексті на зміст загальнонаціональної молитви єдності, всенародної пам'яті, поминання героїв, уповання на Божу поміч для спасіння рідної землі. Молитовність стає сакральною об'єднавчою практикою зболеного війною народу, «який

тепер припадає до могил жертв, убитих страшною язвою, що шаліла довкола та заподіяла йому тільки кривд, як ніякому народові світа. Бо, крім жертв крові, зазнав він тільки мук, що на саму згадку кров ціпеніє в жилах» [6, с. 260].

Мотивом фемінності в новелі Кобринської «На цвинтарі» пронизана ідея життєздатної потуги України, тієї «бідної землиці», здатної піднести «тріумфуюче життя над жертвами смерті» [6, с. 259]. У тексті її уособлює «в силі віку жіноча стать» з фізично здоровою тілесністю («широкими бедрами», «високою груддю»): «Вона – мати-родителька, вічна сила відродження, що її з покоління в покоління передає» [6, с. 259]. Тобто в уяві Кобринської ідея спасіння нації – фемінна за своєю суттю.

Нарис «Тихий куток» [7] становить своєрідну хронометрію воєнних баталій у Болахові 1914–1915 років, що їх пережила сама Кобринська, зазнавши травматичного досвіду війни. Експресивно-спогадова автонарація мовби реконструює всі деталі страшних днів московської інвазії, фронтові перипетії запеклих боїв під Львовом, Стриєм, Болаховим, картини масової втечі місцевих мешканців у Бескиди, безчинства окупантів. В репортажно-есеїстичному стилі твору ідентифікується особа очевидиці війни, яка на собі відчула всі її жахіття.

Кобринська застановляється на складних вимірах філософії війни і вбивства як такого, руїнницької психології, агресії, проблем цивілізаційної кризи, духового звиродніння як кризи гуманності, до якої людство призвів технічний прогрес. Авторка ревізує колишній досвід свого захоплення концепцією позитивістів, яка тепер дисонувала з реальністю загального катастрофізму епохи і виявилася утопічною доктриною: «Школа позитивістів, між котрими перед вели Англіїці, переконувала науковими доказами, що з поступом і цивілізацією зменшаються кроваві бої між людьми, та що людство входить у фазу, де всілякі народні незгоди, чи економічні справи будуть полагоджені дорогою суспільних реформ» [7, с. 69]. Про таке відчуття безпечності у світі писав П'єр Аснер: «ще напередодні 1914 року існувала думка, що війни більше не може бути: вона була б

нерозумною у світі, де території вже не є головним чинником багатства, оскільки світ став взаємозалежним» [1, с. 229].

Той-таки технічний прогрес трансформує й людське сприйняття війни, викривлене, ба навіть абсурдне розуміння її руйнівної суті: «люди потішалися, що і на той випадок війна може тривати лиш дуже коротко, бо при теперішніх технічних винаходах і знаряддях війна не може довго тягнутися, бо скоро не стало би людей і не було би кому битися» [7, с. 69].

Епіцентром мілітарної настроєвості в творі стає «маленьке підкарпатське містечко Болехів». Цей «тихий куток» – мікросвіт мирного цивільного життя болехівчан зі своїм щоденним розміреним укладом, в який несподівано вривається і все змінює війна. Хоча маргінальний статус містечка мав би зробити його антимілітарною зоною, дистанційованою від воєнних дій. Принаймні такими аргументами заспокоювали себе його «скромні мешканці», яким «здавалося, що вони живуть в такому закутку світа, що заверуха війни крім данини рекрута не зможе їх досягнути і заколотити їх тишини» [7, с. 69].

Всупереч усім оптимістичним сподіванням болехівчан їхнє містечко опинилося у стрімкому вирі війни. Про її швидке зближення свідчили звукові звіщення («давалися чути якісь далекі якби з-під землі приглушені, ритмічні гуки»); комунікативні повідомлення – чутки про «велику силу російського війська» під Львовом; поява в Болехові відступаючих військових «розбитків» і «напливової людності» з різних околиць Галичини («тихий куток заройвся чужими людьми і державними автомобілями, котрі тут були першими звістунами страшних воєнних подій») [7, с. 69].

З образом тихого кутка корелює центральний мотив твору – вимушеної міграції, втечі, локального переміщення. Часова інтенсивність залишення міста посилює драматизм дії. Дорога втечі/відходу – це шлях у нікуди, без певності повернення і віднайдення нового притулку чи здобуття життєвого комфорту. Це стихійний біг, інстинктивний

пошук порятунку, безконтрольний синдром натовпу. В конкретній людській ситуації – це трагедія розриву з власним домом, втрата своєї закоріненості у рідній землі, що рівняється втраті власної ідентичності, сенсовності життя. Невипадково у психіці людей спрацьовує інстинкт господаря, ментальність трударя-власника, що прагне самозбереження й захисту своєї кривавиці: «Хто що міг, закопував по пивницях і інших закамарках, дещо люди забирали з собою, а той, що мав вже клунок в руках, не знав, в котрий бік кинутися» [7, с. 70]. В цій вимушеній міграції латентно проступає відчуття неповернення, просторової деконструкції, руйнування власного вітального світу: «Ніхто нікому не казав, де іде, коли, і чи взагалі виїжджає?» [7, с. 70].

Нестримний міграційний реверс розділив людність Болехова на два табори: чужих, або «напливових», які прибули з довколишніх містечок ще раніше, шукаючи на периферії захисту від очевидної війни, і місцевих болехівчан, «збігців», що вимушено втікають з рідного міста, рятуючись від окупантів. Зі знанням місцевої топоніміки Кобринська достовірно зображає широкий хронотоп масової еміграції своїх земляків: Відень, Угорщина, Бескиди і місцеві ліси. Найбільше болехівчан задержалося в Поляниці, а ще більше виїхало до Брязи», де заснувалась «ціла кольонія священиків з ріжних сторін Галичини» [7, с. 70]. У таборі втікачів до Брязи (нині с. Козаківка Івано-Франківської обл.) тоді опинилася і сама Кобринська, описавши в «Тихому кутку» трагічні колізії своїх воєнних поневірянь. Оскільки, у Брязі вже на той час перебували окупанти, то Кобринська разом із іншими втікачами змушена була повернутись до Болехова: «з тим самим горячковим поспіхом, з яким утікали в гори, тепер утікали з гір» [7, с. 71].

Цілковито пройнявшись настроєм війни, письменниця зображає у своїх творах психологію щирого земляцтва, свідомого громадянства, співпереживання й людської консолідації. В окремій частині нарису описано страшні картини окупації Болехова російськими зайдами. Колись ідилічний «тихий куток» перетворився на територію зла та інтервенції чужинців, зону свавільного московського

мародерства: «Москалі, котрі дуже бережно в'їжджали до Болехова, скоро упевнилися, що тут можуть бути зовсім безпечні, набирали фантазії і крім рабунків переважно по присілках, <...> в місті не лиш видирали людям годинники, здирали серед міста чоботи, — казали хреститися і говорити “Отче наш”» [7, с. 72].

Антимосковською конотацією перейняті саркастичні ремінісценції з недолугої політичної дипломатії російського царя Миколи Миколайовича, який під приводом «освободження народів з чужого ярма» «розкидав шумні проклямації до Австро-Угорщини, “до руссаго і польсаго народа“, бажаючи принести їм бажану свободу: «До Українців і про Українців не було в тих проклямаціях найменшого натяку; говорилося лиш до руссаго народа“, що будь-то би: “творився суд Божий“, що “русскій народъ” з християнською терпеливістю віками зносив чуже ярмо, але те не зломило його сили і як бурливий потік рве каміне, щоби злятися з морем <...>» [7, с. 74]. Чи не такою ж риторикою нинішній російський «цар» прикриває свої безчинства в українському Криму та на східних теренах нашої держави? Політична прозірливість Кобринської вражає.

Проблему людської дезінформованості у воєнній ситуації, що плодила чутки й легенди, Кобринська увиразнює мотивом так званого народного міфу війни, артикульованого в творі версією дотепних «сільських політиків»: «московський цар тому хоче забрати Галичину, бо хотів би мати саліну. Інші знов подавали більше ідеальні причини, а саме, що цариця-мати приказала синові, щоби завойовав для неї гошівську гору і монастир» [7, с. 72].

Болехів трагічно вписався у загальний топос війни, яка внесла свої безжальні корективи в історію цього «тихого кутка», у кожную людську долю, що була до нього причетна: «Чого населення тихого кутка найбільше боялося, то його не оминуло. Гроза війни піднесла і над ним кєрвавий стяг» [7, с. 75].

Для нарису «Тихий куток» характерна документально-хронологічна точність художньо

відтворених подій. У творі контамінуються різні генологічні ознаки, з одного боку, художнього репортажу – вірогідність воєнної хронометрії, фабульність оповіді, рельєфність реальних людей, документалізм, наочність, динамічність дії, а з іншого боку – нарису, якому властиві душевна перечуленість тексту, прийоми художнього типізування, кінематографічність дії, сенсильна нарація, призма співпереживання, фрагментарність і особлива ритміка тексту. Автонаративна ретроспекція, белетризований хронікальний матеріал зближує також цей текст із жанром мемуарів.

У казці **«Брати»** визначальним є наратив фікційного, трансцендентного персонажа – бабусі-зими, яка щороку сходить на землю, щоб «проінспектувати» земне буття людей, внести у його триб лад небесного закономірності й гармонії: «Несла спокій в теплу хатину, одягала в тепле одіння, вогнем розгрівала скостенілі руки» [6, с. 278]. Досвід віку й земна місійність «старої білої бабусі» наділені темпоральною аксіологією. З року в рік вона спостерігає за людським буттям, констатує його незворотність й закономірність, специфічну влаштованість минутого світу, його циклічний життєпорядок. В сутності образу мудрої бабусі поєднано два вияви материнського архетипного комплексу Великої Матері – *mater natura* (Мати природа) і *mater spiritualis* (Духовна мати) [15, с. 229], які означають її космічну мудрість, всезнання, природу миротворчої місійності на землі, аксіології нового національного творення й гуманістичного порядку. Бабуся чи Велика Матір є посередником між земним життям людей і трансцендентним світом. Під впливом і наглядом цього материнського архетипу перебуває вся людність землі.

У черговий свій прихід на землю бабуся-зима застає апокаліптичну картину воєнного кінцесвіття: «поля, що колись вкривала білим пухом, застелені були трупами і раненими, а страшний зойк і крик видобувалися з тисячі грудей» [6, с. 278]. Експресіоністський настрій війни, трагізму існування передано через екзистенцію тотального божевілля, неприємності, синдрому загрози, відчуття

індиферентності до смерті, фрустрації, онтологічної невизначеності, душевного розпачу, загальнолюдської депресивності, апатії, що тотожні відчуттям екзистенційної безодні: «Люди гурмами переходили з місця на місце, як би заляв їх хтось якимсь страшним прокльоном, мов гонені якоюсь невидимою силою. Ішли без волі, без надії на лучче, ішли, бо мусили іти. Ішли, хоч не знали, чого і по що, властиво, ідуть? Все, що було змістом і суттю їх життя, лишили за собою, як і річ минувшості, як щось такого, що уже перестало до них належати і лиш болючим лишилося спомином... Ішли проти смерті і наставляли їй свою грудь. Ішли, не питаючись: нащо? чому? кому що з того вийде?» [6, с. 278].

У цьому творі, як і в нарисі «Тихий куток», поглиблено проблему руйнівної потуги війни, зумовленої антропологічною кризою, гуманістичним катастрофізмом й занепадом духовних цінностей людства. Слова Кобринської, пронизані експресією її воєнних переживань, і сьогодні стають діагнозом руйницької стратегії країни-агресора й тієї ескалації морального звиродніння, яке вона продукує: «Гуманність збанкрутіла. Зійшла з поверхні землі, лишилась лиш одна брутальна сила і її залізні права» [6, с. 279]. Деструктивну антропологічну симптоматику війни письменниця показує через образи людського здичавіння, індиферентність до вбивств, моральне збайдужіння: «Люди кидались на себе, як дикі звірі» [6, с. 279]. Війна калічить психіку воїнів, вихолощує людські почування. В їхній свідомості відбуваються страшні психологічні зсуви, пов'язані з атрофією чуттєвості. Це вже запрограмовані на вбивство зомбі, які, зазнавши певної фронтової адаптації, втратили моральну опірність до смерті й насильства: «Стуманілий жовнір не володів вже своїм умом. З замерлим серцем продирався через гущу колючих дротів, затроєних димів і граду куль»; «молодий стрілець з піднесеним вгору "багнетом" <...> біг перед себе як опутаний, летів без пам'яті, нічо не видів, не чув. Сліпий на все, що його окружало, глухий на смертельні зойки товаришів, на їх крики і благання о рятунок. Одно лиш знав, що мусить пробити

грудь і виточити кров молодцеві, що так само біг проти нього» [6, с. 279].

У трагічному герці двох рідних братів, що змушені воювати у двох ворожих арміях і з багнетами йти один супроти одного, Кобринська засуджує абсурдність братовбивчої війни, коли через імперські зацікавлення та владні амбіції, гине цвіт нації. Колізія драматичної зустрічі братів як новелістичний пуант, розгортає інші інтенційні рівні цього тексту. «– Брате! – вирвалось з грудей молодцеві в чужім мундирі.

– Брате! – крикнув стрілець. Витягнені “багнети” випали їм з рук, і оба щиро обіймились.

Вмить вибігло двох других, з двох ворожих таборів, і обох на місці трупом поклали...» [6, с. 279].

У фаталістичній візії минулого («тяжка рука минувшості») прочитується засудження колонізаторської політики обох імперій, які віками нищили національну ідентичність, геополітичну окремішність й індивідуальну свободу, «у тісних межах» ізолювавши багатомільйонну націю від «ширшої арени світу»: «Минувшість казала їм [братам. – А. Ш.] забути про те, що було, не бути собою, не мати надії на щасливішу долю. Неволя наложила тяжкі на них кайдани, окружила тяжкими ланцюгами й відтяла від цілого світу!» [6, с. 280]. Втім, для людей ця війна чужа, вони не розуміють її змісту і стратегії, ставши по суті гарматним м'ясом в новому переділі Європи.

Екзистенцію кінцесвіття передають фанстасмагоричні видива каліцтва, деконструкції людського тіла: «Земля порушалась, вставали цілі армії без рук, без ніг, без голови, інші – лиш безобразна маса. Оболочені, в лахмітті, замість зброї з тяжкими на плечах хрестами» [6, с. 280]. Картини загальномілітарної розрухи стають символічним фіналом війни, що ототожнюється з руйнуванням старого світу, втопленого в ріках братньої крові.

Провісниками нового творення за біблійною алюзією у творі є два голуби – метаморфози душ загиблих братів, які ширяють над «зораними полями» – ще одним символом

нового світу, що постає трансформацією «зритої гарматами пустині» в життєдайну ниву [6, с. 280]. Обидва ці образи позначені виразною конотацією націєтворення: «Щось нового починається, щось великого висить у повітрі <...> Зірвались вікові кайдани, зломилась людська мука, визволилась народна душа [6, с. 280–281]. Фінал цього твору, у порівнянні з іншими творами воєнного циклу, пронизує вітальна настроєвість, пов'язана з новими громадянськими очікуваннями письменниці, її сподіваннями на нову історичну перспективу для України. Державотворчі мріяння Кобринської виявні передусім в ейдологічній структурі казки «Брати», епілог якої є тріумфальною картиною геральдичної символіки нової України: «Заграли рожеві зорі, високо піднеслось проміння сонця воскресіння; три звізди блиснули на яснім блакиті. Підніс голову могутній лев, появився з мушкетом запорожець, виринув на синім полі золотий плуг, а над ним оливну галузку несли два голуби з широко розпростертими крилами на небесному просторі» [6, с. 281]. Цей символічний уступ письменниці відображав ідею герботворення Української Народної республіки, що її в спеціальній статті «Український герб» (Народна воля. Київ, 1917, № 153, 2 лист.) ослотив М. Грушевський [2, с. 96–97]. Таким чином, завдяки статті Грушевського вдалося розшифрувати геральдичну символіку настроєво-піднесеної кінцівки «Братів».

Висновки та перспективи подальшого дослідження. В апокаліптичній настроєвості циклу «воєнних новел» Кобринської виразно відчутна пацифістська засадничість письменниці, в уяві якої війна – це тотальна агресія, неминуче руйнівне зло, смертельна конфронтація між людьми. Війна деконструє тіло, нівечить душу й почуття, деформує і знищує адаптований мирний простір – родинний, особистий, господарський, суспільний. Міфологема війни як абсолютного світового зла у творах письменниці означена різними образно-семантичними конотаціями: це «червоний жар», «страшна язва», «грізне лице Марса». Особиста життєва травма

Кобринської, завдана війною, транспонується у внутрішній простір її героїв, що зазнають тривкого воєнного синдрому. Екзистенційний дискурс антивоєнних новел письменниці розгортається як проблема втрати життєвого сенсу, самотності, кризи ідентичності, самовідчуження. У парадигмі художнього ословлення воєнного лихоліття домінує експресіоністське світобачення авторки з експлікацією мотивів душевного і фізичного болю, межових станів буття, онтологізації смерті, кордоцентризму. Протиставлення війні миротворчих, життєствердних інтенцій виявне в мотивах повернення до рідного дому, інтимного листування, молитовного випрошування миру; з погляду ейдології – в образах зораних нив, голубів, астральної семантики.

Гендерна маркованість воєнної проблематики переломлена крізь рецепцію й поведінку різних персонажів. При цьому чоловіча опція є зазвичай мілітарною, захисною, інтровертною, хоча й не позбавленою сентиментів родинності, інтимної чуттєвості, подружньої вірності, закоріненості у власному домі. Фемінна ж рефлексія війни виявна у мотивах чекання, молитви, співпереживання, виходжування воїнів, захисті дітей і майна, еволюціонуючи до архетипної візії Жінки як берегині роду. Власне, ідея спасіння людства в антимілітарній прозі Кобринської осягається через різні іпостасі фемінності – Діву Марію («Свічка горить»), Жінку-родительку («На цвинтарі»), мудру бабусю-зиму («Брати»). Цікаві спостереження з цього погляду висловлює Марія Савка, стверджуючи, що «українська феміна в новелістиці Н. Кобринської постає як символ християнської сутності <...>. Характерно, що на відміну від “маскулінної” наративності української літератури на антивоєнну тематику “фемінна” – виявляє здебільшого не фізичні (біологічні), а духовні намагання людини у переборенні гріховності, подоланні соціального зла» [11, с. 235]. «Воєнні новели» Кобринської з характерним ідіостилем та інкарнованим у них особистим досвідом війни поруч із творами С. Васильченка (збірка «Чорні маки»), О. Маковея («Кроваве поле»), Марка Черемшини (збірка

«Село вигибає»), Катрі Гриневичевої («Непоборні»), К. Поліщука («Серед могил і руїн») Б. Лепкого («Листи Катрусі», «Моя вина», «У таборі»), В. Стефаніка («Марія», «Діточа пригода», «Пістунка»), Ольги Кобилянської («Назустріч долі», «Сниться», «Лист засудженого вояка до своєї жінки», «Юда»), О. Турянського («Поза межами болю») репрезентують широкий антивоєнний дискурс українського письменства.

Література:

1. Аснер П. Двадцять століття, війна та мир / П'єр Аснер. // Дух і Літера. – 1999. – № 5–6. – С. 229–243.
2. Грушевський М. Український герб // Грушевський М. На порозі нової України. Гадки і мрії. [Б. м.], 1918. С. 96–97.
3. Дучимінська О. Наталія Кобринська як феміністка / Ольга Олександра Дучимінська. – Коломия, 1934.
4. Дучимінська О. Мої спомини про Наталію Кобринську / О. О. Дучимінська // Жіноча доля. – 1934. – 15 черв.–1 лип. – Ч. 12–13. – С. 3–7.
5. Дучимінська О. Те, що знаю й пам'ятаю про Наталію Кобринську / Оксана Дучимінська // Наше життя. – Філадельфія, 1951. – № 10. – С. 2–3; № 11. – С. 2–3; № 12. – С. 2–3.
6. Кобринська Н. Вибрані твори / Упорядк., підгот. текстів, вступ. стаття І. Денисюка та К. Кріль. – Київ, 1980. Покликаючись на це видання у тексті статті вказуємо сторінку.
7. Кобринська Н. Тихий куток / Наталія з Озаркевичів Кобринська // Український ілюстрований календар товариства «Просвіта» з термінарком і літературно-науковим збірником на звичайний рік 1917. – Львів, 1917. – С. 69–75.
8. Ковалевская В. Конь и всадник: Пути и судьбы. Москва: Наука, 1977.
9. Лімницький М. Кобринська в останні роки життя / М. Лімницький // Новий час. – 1934. – 25 черв. – № 140; 27 черв. – № 141; 28 черв. – № 142.
10. Погребенник Ф. Три фотопортрети Наталії Кобринської / Федір Погребенник // Слово і час. – 1996. – № 5–6. – С. 31–32.
11. Савка М. Національно-екзистенційний алгоритм антивоєнної прози Наталії Кобринської (крізь призму українського фемінізму) / Марія Савка // Вісник Харківського

національного університету ім. В. Каразіна. Серія «Філологія». – № 1048. – Харків, 2013. – Вип. 67. – С. 233–238.

12. Селіванова О. Нариси з української фразеології (психогногнітивний та етнокультурний аспекти): монографія / О. О. Селіванова. – Київ– Черкаси : Брама, 2004 – 276 с.
13. Тимків Н. «Мене вже серце не болить» /Надія Тимків // Дивослово. – 2010. – № 6. – С. 56–61.
14. Харлан О. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918–1939) : Монографія / Ольга Харлан. – К. : Освіта України, 2008.
15. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. – Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996.