

Олександра Черненко

МИХАЙЛО  
КОЦЮБИНСЬКИЙ  
ІМПРЕСІОНІСТ



Видавництво "Гучасність" 1977



Олександра Черненко

МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ —  
ІМПРЕСІОНІСТ

Образ людини в творчості  
письменника



ALEXANDRA CHERNENKO

ОЛЕКСАНДРА ЧЕРНЕНКО

MYKHAILO KOTSIUBYNS'KYI —  
IMPRESSIONIST

МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ —  
ІМПРЕСІОНІСТ:

THE IMAGE OF MAN IN THE WORKS OF THE  
WRITER

ОБРАЗ ЛЮДИНИ В ТВОРЧОСТІ  
ПИСЬМЕННИКА

SUCASNIST'  
1977

СУЧАСНІСТЬ  
1977



Обкладинка Якова Гніздовського

*Library of Congress Catalog Card Number: 77-14818*

Copyright 1977 by A. Chernenko-Rudnytsky and "Sučasnist'"

## ABSTRACT

The Ukrainian writer Mykhailo M. Kotsiubyns'kyi (1864-1913) used in his presentation of the image of man an impressionistic approach. His impressionism implied not only a technique of writing, but also a specific worldview and method of dealing with reality which were characteristic of the epoch in which he lived.

Kotsiubyns'kyi's impressionistic style and worldview have never been studied systematically, although prior to 1930 Ukrainian literary critics often referred to the impressionistic traits to be found in his works. Since 1930, Soviet critics have consistently denied the presence of impressionism in his *oeuvre*. This stand has been partly modified only in recent years. At the present, some Soviet critics are willing to admit that Kotsiubyns'kyi has, indeed, used impressionistic devices; but they persist in denying that he possessed an impressionistic *Weltanschauung*.

The primary purpose of this study is to investigate the image of man in Kotsiubyns'kyi's works in connection with his impressionistic worldview. In some of his short stories he was concerned basically with the psychology of his protagonists. In other works, he concentrated on the problem of illusion and reality in man's life. Finally, there are works dedicated to the issue of human loneliness and isolation. In all instances he strove as a writer toward an uncompromising truthfulness in his presentation of man. Chapters of this study deal with selected, representative works of Kotsiubyns'kyi which are typical of these three perspectives: individual psychology, illusion and reality, and loneliness.



## ВІД АВТОРА

Складаю сердечну подяку п-ні Ф. Мільке (бібліотека Албертського університету), що допомогла мені роздобути рідкісні критичні матеріали про творість Михайла Коцюбинського з інших бібліотек; мгр. Я. Мухину, професорові П. Одарченкові та професорові Ю. Луцькому, що надіслали деякі матеріали.

Особливо я вдячна за допомогу матеріалами бл. п. д-рові Орестові Зілинському, який не жалів труду, щоб виготовити фотокопії у книгозбірнях Праги.

Окремо щиро дякую п-ні Е. Верхомин і п. П. Лазаровичу за дозвіл користуватися їх приватними бібліотеками.

П-ні Наталці і п. Богданові Мельничукам (власникам Української Книгарні в Едмонтоні), я зобов'язана за те, що заздалегідь закупили частину накладу і в цей спосіб уможливили книжкове видання цієї праці.



Пам'яті Батька.  
Петра Олександровича Чернанка



## ВСТУП

Кожний нарис, етюд, оповідання чи повість Михайла М. Коцюбинського присвячений характерові людини, розкриттю внутрішніх конфліктів її психіки та відношенню людини до зовнішнього світу. Творча настанова Коцюбинського неначе підтверджує слова Франсуа Моріяка: "Роман є безвартісним, якщо він не займається дослідженням людини, і не має рації існування, якщо він не додає нічого нового до нашого знання людського серця".<sup>1\*</sup> І дійсно, творчість Михайла Коцюбинського додає дуже багато до загального пізнання людини. Це глибоке пізнання людини письменник досягає імпресіоністичною методою, що базується на своєрідному світогляді.

Імпресіонізм як мистецький стиль, що почався у французькому малярстві в другій половині 19 століття, виріс на світоглядній концепції, яка скоро поширилася теж на літературну творчість. Німецькі теоретики літератури давно вже визнали імпресіонізм як своєрідний письменницький стиль, але він далі спричиняє в літературній критиці багато

---

1. Цитовано в некролозі Ф. Моріяка, "France's Literary Giant, Francois Mauriac, Dies", *The Edmonton Journal* (September 1, 1970, p. 21.

\* Всі цитати з чужих мов перекладені автором.



контроверсійних тлумачень. Прикладом цього може послужити стаття Кальвіна С. Брауна, в якій він пропонує навіть "викинути імпресіонізм і імпресіоністів з музичного та літературного словництва", бо, мовляв, "ми нічого не тратимо, крім плутанини".<sup>2</sup>

В пропонованому дослідженні ми не будемо заходити в дискусію щодо доцільності термінів "імпресіонізм" і "імпресіоністи", а тільки спробуємо довести, що зображення людини в творах Коцюбинського було виявом імпресіоністичного стилю.

Про Коцюбинського написано багато критичних розвідок. Однак українська критика до 30-тих років, себто від передреволюційного періоду аж до кінця НЕП'у, хоч інколи підкреслювала імпресіоністичні риси в творчості письменника, ніколи конкретно не з'ясувала суті цього стилю в творчому дорібку Коцюбинського. Крім декількох влучних коротких аналізів, автори назагал обмежувалися до зовнішніх, технічних прикмет імпресіонізму і шукали головно за чужими тематичними впливами на художню манеру та ідеологічне спрямування письменника. Інші знову трактували творчість Коцюбинського з громадських, соціальних чи навіть партійних позицій, часто по-різному інтерпретуючи матеріали з його біографії. В дійсності йшла полемічна боротьба за використання творів письменника для власних ідеологічних концепцій та політичних програм.

Фелікс Якубовський, підсумовуючи суперечності в критичних працях про громадський та політичний світогляд Коцюбинського, домагався "твердо поставити собі завдання говорити про письменника Коцюбинського".<sup>3</sup> Ще 1926 року

2. C.S. Brown, "Symposium on Literary Impressionism," *Yearbook of Comparative and General Literature*, 17 (1968), p. 59.

3. Ф. Ф. Якубовський, "До питання про психоідеологію творчості Мих. Коцюбинського", *Коцюбинський*, збірка статтів за ред. Ол. Дорошкевича, т. I (Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931), стор. 9.

він відмітив імпресіонізм в його творчості, підкреслюючи, що ця тема "заслужує на окрему розвідку".<sup>4</sup> Однак така праця про імпресіонізм Коцюбинського ніколи не появилася.

Радянська критика, яка раніше гостро заперечувала наявність імпресіоністичного стилю в творчості письменника, почасти починає визнавати імпресіоністичний характер його письменницької техніки, проте далі заперечує, що твори Коцюбинського водночас пронизані імпресіоністичним світоглядом. На цю тему висловлювалися представники сучасної радянської критики П. Й. Колесник, Н. Л. Калениченко та М.О. Костенко. У книжці "Художня майстерність Михайла Коцюбинського" Костенко пише, що Колесникове заперечення імпресіоністичної техніки в творчості Коцюбинського "звучить явним анахронізмом".<sup>5</sup> Він, однак, заявляє, що "метод Коцюбинського розвивався від критичного (і навіть етнографічного) реалізму в напрямку до соціалістичного реалізму".<sup>6</sup> При цьому він підкреслює велику заслугу письменника, який з позицій реалістичної методи зумів застосувати "деякі художні засоби імпресіонізму"<sup>7</sup> в реалістичному зображенні дійсності. Костенко вважає незаперечним фактом те, що "зрілий Коцюбинський сміливо використовував імпресіоністичну техніку"<sup>8</sup>, хоч "загальної філософії імпресіонізму Коцюбинський не поділяв, його художня концепція дійсності — реалістична".<sup>9</sup> Суперечність у твердженнях Костенка очевидна.

У межах цієї праці неможливо провести суцільної інтерпретації всіх творів Коцюбинського, ані також стилістичної аналізи його мови. Нашим завданням є тільки

4. Ф. Якубовський, "'Fata morgana' Коцюбинського та наше 'сьогодні'", *Червоний шлях*, 11-12 (1926), стор. 170.

5. М.О. Костенко, *Художня майстерність Михайла Коцюбинського* (Київ: Радянська школа, 1969), стор. 240.

6. Там же, стор. 204.

7. Там же, стор. 241.

8. Там же.

9. Там же, стор. 242.



показати, що образ людини в творчості Коцюбинського побудований на взаємозв'язку між засобами імпресіоністичної манери та імпресіоністично-філософською настановою письменника. Ми сподіваємося, що дослідження творів Коцюбинського з такої точки зору дасть ключ для кращого їх зрозуміння.

## ЯВИЩЕ СТИЛІВ НА ТЛІ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ ЕПОХ

Багато літературознавців по-різному інтерпретують явище стилю. Відмінна кваліфікація стилю залежить від методи, якою користувався дослідник і від перспективи, з якої він оцінює твір. Дослідження матеріалу творчості можна провести з перспективи характеристичних рис, що спільні в творах одного письменника, або в групі письменників одного народу, чи у письменників групи народів. З перспективи історії літературного процесу, термін "літературний стиль" окреслюємо теж як літературну школу або літературну течію. Різні кваліфікації стилю є сполучені передусім з різними підходами дослідників до матеріалу творчості. Ці підходи коливаються між дослідженням змісту й форми твору.

Формалісти твердять, що "... зміст літературного твору взагалі не має ніякого значення або що він цілком залежний від форми".<sup>1</sup> Крайній формалістичний підхід відкидає в явищі стилю всі елементи змісту, визначаючи літературний стиль виключно за його мовними прикметами. Така надто формалістична метода базується на

---

1. Д. Чижевський, *Історія української літератури* (Нью-Йорк: Вільна Академія Наук у США, 1956), стор 13-14.



аналізі мови твору. На думку Шамрая, "незрозуміле й безцільне вираховування шелестівок і голосівок без орієнтації на твір, як на естетичне ціле — чим захоплюються деякі дослідувачі, не може дати позитивних наслідків, за винятком хіба деяких спостережень над мовою, що нею написаний твір".<sup>2</sup> Шамрай вважає, що "художній твір є певна конструкція, створена за певними принципами. Аналіз мусить викрити, як саме створена ця система, як щось індивідуальне і своєрідне".<sup>3</sup>

Постає питання: що зумовлює цю своєрідну систему в творі письменника? На нашу думку, її зумовлює світовідчуття автора, себто його бачення та освоєння дійсності, яке належить до категорії ідейного змісту в творі. Тим то світогляд письменника в освоєнні дійсності впливає на реалізацію мистецького оформлення і є тим важливим фактором, що визначає своєрідність його стилю. Це підтверджують слова Т. С. Еліота про те, що "кожний автор мусить спершу мати якусь вістку для читача, якусь власну думку, аж тоді вбирати її в мистецький твір".<sup>4</sup> Це виразно пояснює також твердження Лесина і Пулинця, що поняття змісту і форми в літературному творі може бути усвідомлене "... тільки в світлі загальнофілософського розв'язання цього питання. ... Кожний предмет, кожне явище в природі й суспільстві мають свій зміст і свою форму".<sup>5</sup> Під змістом вони розуміють сутність всіх предметів і явищ, а під формою спосіб їх існування, вираз і прояв змісту.<sup>6</sup> Іншими словами, виразом і проявом змісту або сутності твору є його співзвучна форма.

2. А. Шамрай, "Формальний метод у літературі", *Червоний шлях*, 7-8 (1926), стор. 266.

3. Там же.

4. Цитовано в статті Б. Рубчака, "Зустріч з Т. С. Еліотом", *Українська літературна газета*, 7 (1956), стор. 5.

5. В. М. Лесин, О. С. Пулинець, *Словник літературних термінів* (Київ: Радянська школа, 1971), стор. 157.

6. Там же.

Чижевський стверджує потребу дослідження мовних факторів у творі, "... оскільки вони є виразом чогось",<sup>7</sup> як це слушно також підкреслює Шамрай. Проте, відкидаючи виключний підхід дослідження творчості з позицій змісту або форми, Чижевський сполучає ці дві категорії. Тому є підстава твердити, що ввесь "мистецький твір — це стиль".<sup>8</sup> У понятті стилю, пише Юрій Лавріненко, "Чижевський знімає мертвою антиномією змісту і форми. У стилі все є формою і все є змістом".<sup>9</sup> "Тільки з'ясувавши формальний бік та зміст твору та розкривши його ідейний зміст, ми можемо перейти до того, щоб указати творові та авторові певне місце в історичному процесі розвитку літератури".<sup>10</sup>

Ми припускаємо, що сама тема твору має вже другорядне значення. Вистачить подати кілька прикладів. Тема Дон Жуана була опрацьована різними авторами в різних періодах часу. Однак під впливом світогляду авторів зміст цієї теми і стиль твору були завжди відмінні. В українській літературі частою темою було життя селян. Як же ж інакше воно виглядає в народницько-реалістичній школі та в імпресіоністичних творах Коцюбинського! "Українське село переставало бути таким, як закріпилося воно в уяві українського інтелекту по художніх зображеннях Шевченка та Нечуя-Левицького".<sup>11</sup> Отож слушно підкреслює Якубовський: "Ми чудово розуміємо, що справа не в тому, про що пише письменник, а в тому, як він пише, яке ідеологічне спрямування його творів".<sup>12</sup>

7. Шамрай, стор. 245.

8. Ю. Лавріненко, "Дмитро Чижевський — літературознавець", *Зруб і парости*, літературно-критичні статті, есеї, рефлексії (Мюнхен: Сучасність, 1971), стор. 242.

9. Там же.

10. Чижевський, *Історія української літератури*, стор. 19.

11. О. Гермайзе, "1905 рік," *Україна*, 4(1925), стор. 7, цитовано в статті Ф. Якубовського, "Проблема села в творчості Мих. Коцюбинського", *Критика*, 3 (1928), стор. 46.

12. Якубовський, "До питання про психоідеологію творчості Мих. Коцюбинського", стор. 18.



Контроверсійність проблеми лежить у питанні: де критерій правди в баченні дійсності та людини? Госперс нагадує, що "... одного принципу письменник ніколи не повинен ламати — це правди людського серця".<sup>13</sup> І напевно кожний письменник глибоко вірить, що коли він пише, то він чесний з правдою свого серця та об'єктивно старається зображувати дійсність і людину. Однак з перспективи часу та дійсність і людина виглядають відмінними.

Сукупність характеристик, спільних рис даної епохи визначає Гегель як *Zeitgeist*. Цей "дух часу" має незаперечний вплив на таке, а не інше бачення дійсності, а в цьому на певно означене бачення людини. Тому письменники зображують її в різних епохах по-різному. Іншими словами, сила "духа часу", пояснює Г. Грей, "тримає майже кожного в своєму полоні".<sup>14</sup> Кожний новий мистецький стиль постає тоді, коли міняється в методі творчого освоєння дійсності художника водночас його власне бачення та відчуття дійсності, взагалі, вся його внутрішня настанова.<sup>15</sup> Тоді артист чи письменник виходить поза межі давнього "духа часу" в нову епоху.

Пізнання справжньої дійсності, пізнання тайни буття, — суті життя і смерті та пізнання врешті самої людини в її земному та космічному значенні, — в мікрокосмі її єства, її буднів і щоденних проблем, як теж у макрокосмі вселюдської, всесвітньої проблематики, ось теми, що повсякчасно хвилювали й хвилюватимуть письменників. По суті "ніщо не дає нам так багато до розуміння людини, як велика література".<sup>16</sup>

13. J. Hospers, *Meaning and Truth in the Arts* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1946), p. 173.

14. G. Gray, "Introduction — Hegel's Understanding of Absolute Spirit". G.W.F. Hegel, *On Art, Religion, Philosophy* (New York and Evanston: Harper & Row, 1970), p. 9.

15. N. Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins* (Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co., 1933), S. 202;

16. Hospers, p. 173.

Пошук за правдою в зображенні дійсності та людини є світоглядною базою кожного стилю. Грей пише, що згідно з теорією Гегеля, правда знаходиться у всій історії людства, а не в її частинах, себто поодиноких епохах, які, будучи частинами, є обмеженими і тому однобічними та віддзеркалюють тільки частково правду цілості.<sup>17</sup> Збагнення характеру поодиноких епох найкраще можна досягнути шляхом пізнання їх дійсності.<sup>18</sup> Еміль Утіц твердить, що

По суті ні одна епоха не може прагнути нічого іншого, крім дійсності. Але різні епохи переживають різні явища як дійсні. Навіть коли якась епоха розторошує дану дійсність, вона це робить для того, щоб таким способом відкрити іншу, глибшу і більш правдиву дійсність.<sup>19</sup>

Однак згідно з Гегелем, пише Грей, "правда — це рух, а не остаточний висновок, а дух — це не матерія, а активність".<sup>20</sup>

Ця активність людської думки, що у вічному русі дошукується правди, еволюціонує з епохи в епоху на базі досягнень минулого, себто частинного сприймання і водночас частинного заперечення і знову доповнення, будує мистецькі стилі, які в той спосіб висвітлюють творчі шукання людства впродовж століть.

Ритм мистецьких стилів ілюструє Чижевський у формі "хвиль на морі", які підносяться, завершуються, досягаючи кульмінаційного рівня, і знову спадають. "Характер стилів змінюється, 'хвилюючись', коливаючись межі двома різними

17. G. Gray, "Introduction - Hegel's Understanding of Absolute Spirit", pp. 8-9.

18. E. Ullitz., *Die Ueberwindung des Expressionismus: Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart* (Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke, 1927), S. 26-27.

19. *Ibid.*, S. 26.

20. G. Gray, "Introduction - Hegel's Understanding of Absolute Spirit", p. 9.



типами, що протистоять один одному".<sup>21</sup> Схема Чижевського є загальна і він тільки коротко відмічає, що існував в межах, чи поза межами 'раелізму' так званий 'імпресіонізм', в нашій літературі блискуче репрезентований Коцюбинським. . .

З приводу книги Чижевського "Історія української літератури", Юрій Шерех ставить низку складних питань, пов'язаних з проблемами стилів. Проте, він вважає її в українському літературознавстві "підсумком" і "викликом", а також "маяком на шляху" його розвитку.<sup>22</sup> Шерех водночас схвалює методу цієї праці, в якій "нас учать, що література — це стиль, а історія літератури — історія зміни стилів".<sup>23</sup> Він також підкреслює, що групування літературних явищ у Чижевського "за ознаками стилів принесло багато нового й цікавого. Стилі визначаються широко, як стилістичні системи, як системи жанрів і як світоглядні настанови".<sup>24</sup>

Чижевський вважає кожен епоху "цілістю, системою рухів та змін, які мають усі якийсь спільний напрям. . . своє обличчя, свій власний характер, свій 'стиль'".<sup>25</sup> Він стверджує, що

І епохи схарактеризовані за стилями, є не хронологічно обмеженими уривками часу, а "надчасовими" цілостями; до центральних з'явищ цих цілостей тяжать часто окремі з'явища, що стоять досить далеко від них, входячи хронологічно в рамки іншої доби, іншого "часу".<sup>26</sup>

21. Д. Чижевський, *Культурно-історичні епохи* (Авгсбург: Т-во Прихильників УВАН, 1948) стор. 13.

22. Там же, стор. 15.

23. Ю. Шерех, "На риштуваннях історії літератури", *Українська літературна газета*, 6 (1956), стор. 1.

24. Там же.

25. Там же.

26. Чижевський, *Культурно-історичні епохи*, стор. 7.

27. Там же, стор. 14.

В дослідженні характеристики стилю даної епохи Чижевський дораджує не шукати за пересічними, сірими, навіть нормальними явищами, а концентруватися на надпересічно-типових, на найяскравіших репрезентантах.<sup>28</sup>

Михайло Коцюбинський був найяскравішим і найвизначнішим представником імпресіонізму в українській літературі. Заки почнемо інтерпретацію образу людини в його творчості на базі імпресіоністичного стилю, треба ще коротко схарактеризувати сучасну йому епоху, бо "імпресіоністичний стиль був тоді репрезентативним мистецтвом Європи".<sup>29</sup> Тим більше, що, на думку Чижевського,

. . . український культурний розвиток мусимо визнати складовим елементом загальноєвропейського, українську культуру — елементом європейської цілості; коли український культурний розвиток проходив ті самі стадії, що й європейський взагалі, то не тому, що на Україну приходили ззовні "впливи", на Україні чинять "чинники", "фактори" чужого походження, а тому, що Україна, яко частина європейської культурної цілості, переживає ті самі внутрішні процеси, що й цілість, до якої вона належить.<sup>30</sup>

28. Там же.

29. W. Stammer, *Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart* (Breslau: Ferdinand Hirt, 1924), S. 35.

30. Чижевський, *Культурно-історичні епохи*, стор. 9.



## МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ НА ТЛІ СУЧАСНОЇ ЙОМУ ЕПОХИ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ДІЙСНОСТІ

На європейській сцені "кінець 19 століття для вдумливої людини був цікавим видовищем",<sup>1</sup> пише Ернст Геккель. Він, звичайно, мав на увазі повині відкриттів, що приносили все нове пізнання тайн природи і потрясали до основ принципи наук.

Поруч з новими відкриттями та винаходами, друга половина того століття була теж добою зудару філософських концепцій, світоглядних напрямків і мистецьких течій. Величезну роль відіграла у формуванні загального світогляду філософія позитивізму та емпіризму. Огюст Конт (1798-1857) проголошує позитивізм як кінцеву фазу та мету людства в еволюції пізнання. Його система "позитивної філософії" претендувала на те, щоб бути підсумком людського знання. Конт не заперечує існування метафізичних факторів, проте підкреслює безплідність досліду в цій ділянці. Висновок такий, що позитивізм у площині філософської науки про буття намагається зберегти нейтральність між спиритуалізмом і матеріалізмом. Однак своїм практичним спрямуванням позитивізм, безперечно,

---

1. Е. Геккель, "Загальна картина культури 19 століття", з німецької мови переклав Л. Лукич, *Українська хата*, 2 (1909), стор. 68.



схиляється радше в бік матеріалізму, бо він акцентує той матеріальний світ у всіх його виявах і розгалуженнях (включно з психологічним і соціальним), що його вивчають т. зв. позитивні науки. Але в площині пізнання позитивізм слід розглядати як різновид ідеалізму, бо він релятивізує й суб'єктивізує це пізнання, відкидаючи його об'єктивний або, щонайменше, абсолютний характер. Це є, до речі, причиною, чому марксистська філософія вороже ставиться до позитивізму.

У протилежність раціоналізмові, який визнає розум джерелом і критерієм достовірного пізнання, емпіризм підкреслює, що джерелом пізнання може бути теж чуттєвий досвід і практика, а мислення тільки переробляє дані чуттєвого досвіду, досягаючи глибшого розуміння відображеної у відчуттях чи враженнях об'єктивної дійсності. У вивченні дійсності, ми не знаємо ані матеріального, ані трансцендентного світу, а тільки на підставі нашої зустрічі з ними, здобуємо досвід. Тому для типового емпірика душа може бути збагнена тільки як переживання "потoku свідомості".

Слід ствердити, що позитивістичний емпіризм був основною базою світогляду імпресіонізму. Психологізм в літературній творчості імпресіоністів є якраз наслідком цієї типово емпіричної настанови. У Коцюбинського найкращим зразком психологізму, з нахилом до зображення психічних переживань як "потoku свідомості", є ряд його етюдів: "Цвіт яблуні", "В дорозі", "Persona grata", "Сон" та інші.

Найхарактеристичнішими імпресіоністами були сучасники Коцюбинського — Гі де Мопассан, Артур Шніцлер та Антон Чехов. Їх творчість виразно підкреслює той типовий емпіризм, що його К. Е. Джоуд визначає так: "Тільки спостереження може поінформувати нас про природу того, що існує".<sup>2</sup> Згідно з Джоудом, емпірики вважають будь-що за

2. C.E.V. Joad, *Guide to Philosophy* (New York: Dover Publications, 1936), p. 111.

пізнавальне тільки тоді, коли воно дане шляхом змислового досвіду. Вони не визнають існування духових чинників і ставляться скептично до наявності плану й доцільності в побудові всесвіту. "Тому спрямування їхніх філософій було радше агностичне як теїстичне. . . В цьому узагальненні є винятки, але в більшості — це правда".<sup>3</sup>

З вище згаданих імпресіоністів Мопассан є найтипівішим у відношенні до питань, що їх порушує Джоуд. Вистачить хоч би пригадати його твір, щоденник "На воді", такий навантажений скептицизмом, гострим сарказмом, навіть повний болю з причин розчарування людською неспроможністю досягнути пізнання істини. Коцюбинський також серйозно переживав ці проблеми, проте не потрапив у такий крайній песимізм, як Мопассан. Його душевна криза і водночас переборення цієї кризи позначила етюд "Intermezzo". Навпаки, Шніцлер і Чехов були спокійними агностиками. Вони, по суті, ніколи не сприймали цих проблем так глибоко трагічно, а більше з позицій легкої іронії, часом з нотками сатири, визнаючи їх за факт, з яким треба погодитися і не шукати розв'язки, якщо розв'язка неможлива.

Велика співзвучність існує між імпресіоністичним світоглядом і філософією Ернста Маха (1838-1916). Мах був позитивістом і обстоював погляд, що ніяких тверджень у природничих науках не можна допустити, як довго вони не є перевірені емпіричним способом. При чому, з точки зору своєї філософської позиції, він вважав, що всі емпіричні твердження вкінці редукуються до тверджень про відчуття, себто змислові враження.

Герман Бар зауважує, що художник-імпресіоніст, мабуть, розсміявся б на закид, що він малює якийсь філософський світогляд. І так само поставився б Мах щодо закиду імпресіонізму у відношенні до своєї праці — "Аналіза відчуттів". Однак, пише Бар, "їх світоглядове споріднення

3. *Ibid.*, p. 112.



невипадкове".<sup>4</sup> Печать "духа часу" лежала в різних формах на всіх проявах культурного життя. Отож Макс Ліберман мав рацію, коли сказав, що "імпресіонізм — це не метода, але світогляд".<sup>5</sup>

Деякі літературознавці схиляються до думки, що філософія Анрі Бергсона, яка проголошувала, що сутністю дійсності є тяглість вічної змінливості, мала також вплив на формування світогляду імпресіоністів. До них належить, наприклад, А. Гаузер, який пише, що імпресіоністичне мислення знаходить своє найчистіше вираження головно в Бергсоновій інтерпретації часу. Життя людини є не тільки сумою індивідуальних моментів, але також результатом вічно змінливих аспектів кожного моменту. Час, що проминув, життя не збіднює, бо виповнює його змістом.<sup>6</sup> На його думку, ця "... унікальність моменту, який ніколи не існував давніше і не буде вже ніколи повторюватися, була основним досвідом 19 століття."<sup>7</sup> Творчість Марселя Пруста часто розглядають також з цих позицій, підкреслюючи при цьому її імпресіоністичний характер.

Крім спільної світоглядної настанови та подібної манери творчості, що об'єднувала всіх імпресіоністів, кожний з них клав головний натиск на таке, а не інше своєрідне спрямування в своїй письменницькій праці. Тож, наприклад, в дуже узагальненому трактуванні проблеми, коріння творчості Мопассана та Шніцлера можна знайти не так у прагненні зобразити правду дійсності, яка на їх думку в усій своїй повноті була неможливою для закріплення, але радше в демаскуванні її як незмінної вартості. І вже наслідком цього факту була ізолюваність та самотність людини.

4. *Das Hermann-Bahr-Buch* (Berlin: S. Fischer-Verlag, 1913), S. 104.

5. Цитовано в: M. Raphael, *Von Monet zu Picasso*, (Muenchen: Delphin-Verlag, 1919), S. 52.

6. A. Hauser, *The Social History of Art*, vol. 4. (New York: Vintage Books, A Division of Random House, 1957), p. 224.

7. *Ibid.*,

Навпаки, головну роль в спрямуванні творчості Чехова відіграє ізолюваність та самотність людини, яка часто прибирає біологічне, екзистенціальне, навіть космічне забарвлення. І вже на цьому факторі виростає у нього проблема правди та ілюзії дійсності. Чехов, на відміну від Мопассана та Шніцлера, поважно трактує можливість зображення дійсності. В пошуках за нею, він старається, крізь призму своєї крайньої об'єктивності, так глибоко проникати наскрізь кожне явище, розбиваючи його найменші частки вражень, що вони застигають в стані відокремленості. Це роздріблення дійсності, що характеризує творчість всіх імпресіоністів, доводить Чехов до крайності.

Творчість Коцюбинського неначе абсорбує всі ці прямування та, поширюючи, поглиблює їх. В деяких його творах на першому плані переважає напрям розроблення проблеми дійсності та ілюзії, в інших — ізолюваності та самотності людини. Окремо стоять твори, в яких письменник на підставі суми чи цілості безперервних, хаотично-спонтанних вражень від дійсності, розкриває глибину внутрішнього світу психіки людини. Тому деякі критики підкреслюють психологізм у творчості Коцюбинського.

Психологізм у творчості імпресіоністів засадничо відмінний від психологізму в творчості натуралістів. Одна з головних причин в тому, що психологізм натуралістів співзвучний з теорією Іполіта Тена, а імпресіонізм її відкидає. Дискусія розвинулася навколо проблеми ідеалу в мистецтві (чи ідеї в мистецькому творі.). На думку Тена, ця категорія "ідеалу" акцентує панівну характеристичну рису реального предмету чи явища та об'єднує в собі всі елементи, які існують розсіпані та притемнені в житті.<sup>8</sup> Навпаки, Конт твердив, що ідеальний тип не може виявитись у своїй повноті в ніякому реальному предметі.<sup>9</sup>

8. Z. Zabicki, *Z problemów ideologii i estetyki pozytywizmu* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy), str. 188-189.

9. *Ibid.*, str. 190-191.



Різниця лежить між ідеєю, як типічною відбиткою дійсності, та ідеєю творчої діяльності художника. Цю норму творчої діяльності імпресіоністів виразно накреслив Чехов у листі до А. Н. Плещеева з 4 жовтня 1888 року. Чехов у цьому листі говорить, що він, мовляв, боїться тих, які шукають тенденції між рядками. Він хоче бути незалежним мистцем і ненавидить неправди та насилля у всіх їх формах. Лицемірство, глупота й деспотизм панують не тільки в торгівлі та у в'язниці, але також в науці та в літературі. Його "святая святых" — це людське тіло, здоров'я, інтелігентність, талант, надхнення, любов і найбільш абсолютна свобода — свобода від насилля й неправди в будь-якій формі".<sup>10</sup>

Для імпресіоністів нормою творчої діяльності був пошук за правдою в зображенні дійсності, а не типізація чи узагальнення її. Тому вони відкидали таке ідентифікування з узагальненням, де фактори природи, фактори спадкові чи расові та соціальні (середовище) мають, на думку натуралістів, такий вплив на людину чи групу людей, що контролюють навіть їх волю та життєвий шлях. Навпаки, імпресіоністи підкреслювали, що стежили за всім індивідуальним, "необґрунтованим" та несподіваним в людині, в її психіці, поведінці, в активності її свідомої волі та навіть у перебігу всього її життя. Реалісти думали, що кожне існування має певну причину, яка визначає певні наслідки й результати. Все має глузд і послідовність. Все можна вивчити, бо дійсність є такою, як ми її бачимо. Імпресіоністи, і в цьому випадку, думали протилежно. Дійсність, люди, речі й події та взагалі все, що нас оточує, не є, на їх думку, насправді таким, як ми звикли його бачити, бо воно є наслідком вивчених і принятих нашою свідомістю концепцій, ідеологій, теорій тощо, від яких треба звільнитися, щоб пізнати справжню дійсність. Тому письменники та теоретики

10. А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*, т. 14 (Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949), стор. 177.

імпресіонізму були переконані, що хто, досліджуючи явища, думає, що бачить їх такими якими вони є в дійсності, той "є наївним реалістом".<sup>11</sup> Для них стало ясным, що "всі речі, до яких людина доторкається з вимогою правди, нагло переминюються в брехню, а хто шукає правду, знаходить тільки позірність".<sup>12</sup> Щобільше, кожна людина має сильніше або слабше розвинені змисли й свідомість і тому кожна людина має іншу, власну й своєрідну правду.<sup>13</sup> Крім того, зовнішня поява дійсності в нашій свідомості, яку загально називають реальністю, є "збірним, комплексним результатом, що складається з зовнішньої причини та внутрішньої форми",<sup>14</sup> себто з зовнішньої форми способу існування та внутрішньої сутності цієї форми. Отже "ми не знаємо правди дійсності, а тільки наші уявлення про неї. . . . тому не дійсність як така, а наші враження від неї повинні бути предметом творчого зображення".<sup>15</sup>

Емпіричний підхід до дійсності, що базується на досвіді змислових вражень, пояснює, чому в деяких критичних розвідках про імпресіонізм знаходимо твердження, що він є також пантеїстичний. Особливо таке твердження можна пристосувати до творчості Кнута Гамсуна та останніх творів Коцюбинського. Мартін Глезер, дослідник творчості Гамсуна, стверджує, що його "релігійне почуття майже завжди запалювалося від поодиноких природних об'єктів, від змислового сприймання явищ природи."<sup>16</sup> Змислові

11. K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965), S. 58.

12. H. Bahr "Wahrheit, Wahrheit!" *Kulturprofil der Jahrhundertwende — Essays von Hermann Bahr: Auswahl und Einfuehrung von Heinz Kindermann zum 100. Geburtstag des Dichters* (Wien: H. Bauer-Verlag, 1962), S. 142.

13. *Ibid.*, S. 144.

14. *Ibid.*,

15. W. Stammer, *Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, S. 34.

16. M. Glaeser, *Die Darstellung der Natur bei Knut Hamsun* (Dissertation, Hamburg, 1934), S. 49.



враження, які сприймає Гамсун моментально, відкривають йому епіфанію, себто несподівано-спонтанне пізнання глибшої суті життя даних явищ, що пронизані Божеською одуховленістю. Тому різниця між пантеїстичним імпресіонізмом, і тим, що схиляється до агностицизму, тільки позірна. Ця різниця лежить лише в спроможності даного художника сприймати змістові враження від дійсності в такій чи іншій площині. Сам же емпіризм, на якому базується імпресіонізм, в засаді визнає суму наших знань, матеріальних і трансцендентних, за здобуток досвіду. Трансцендентний досвід Гамсуна, досягнений змістовими враженнями від дійсності та любов'ю "витворює почуття космічного зв'язку між індивідом і світом".<sup>17</sup> Глезер підкреслює, що релігійне переживання Гамсуна є завжди моментальним переживанням, якого він ніколи не інтерпретує інтелектуально. "Натурфілософська спекуляція чужа Гамсунові в рівній мірі, як нестерпний догматизм або моралізаторський погляд на природу".<sup>18</sup> Автор переконаний, що в творах Гамсуна релігійне переживання не жене людини поза межі реального світу в трансцендентну сферу, але воно знаходить своє завершення й заспокоєння в природі, що може бути відчутна тільки зміслами. Тому його зображення дійсності видимі для людини, як уривки реальності. Його відтворення дійсності наближається до матеріальної дійсності, воно "реалістичне".<sup>19</sup> Висновок з цих міркувань Глезера такий, що "можна слушно застосувати до Гамсуна поняття 'реалізму'".<sup>20</sup>

Ми зупинилися над особливостями творчої методи Гамсуна тільки для того, щоб ствердити його приналежність до імпресіонізму, а не романтизму, куди його зараховують деякі критики. На нашу думку, тут існує певна аналогія між

17. *Ibid.*,

18. *Ibid.*,

19. *Ibid.*, S. 54.

20. *Ibid.*,

Гамсуном і Коцюбинським. Також у випадку Коцюбинського доводиться зустрічати твердження, що в його останніх творах позначилася неоромантична тенденція та що, таким чином, його світоглядова настанова зазнала зміни. Однак насправді під кінець свого творчого шляху він далі залишився в реальній дійсності, а тільки своїм релігійним відчуттям наблизився до Гамсуна. Зате цим фактом він віддалився від агностичного емпіризму Чехова, Мопассана та Шніцлера.

Першими імпресіоністами була група французьких мистців, які виставили свої картини в Парижі 1874 року. Образ Клода Моне, що зображує схід сонця, мав назву "Impression". Ця назва поширилася пізніше на весь напрям. Однак імпресіонізм у малярстві не почався з цієї виставкою, а багато років раніше. Вона була лише завершенням довголітньої творчості мистців, що не були вже початківцями, а перейшли ґрунтовну мистецьку освіту. Вони відмовилися сліпо наслідувати утерті та давно визнані методи творчості та прийшли до нових висновків і вимог у своїй творчій праці.<sup>21</sup> Пошук за досвідом, за безпосередніми враженнями від дійсності, відкинув потребу шукати тем і предметів у мітології, історії чи в літературі, а спонукав мистців зірвати заслону, що відділяла їх кімнатку від щоденного життя.<sup>22</sup> Вони покинули, власне, тільки небом освітлене ательє, в якому вони самотньо творили, і вийшли між люди, у світ і вир життя.<sup>23</sup>

Однією з прикмет імпресіонізму є те, що він знайшов свій початок не в літературі, а якраз у малярстві. Твердження, що не слід змішувати малярство з поезією, які, мовляв, мають мало спільного, бо мистецька картина й мистецький вірш не є взаємодоповнюючими в зображенні позірно об'єктивної

21. J. Rewald, *History of Impressionism* (New York: The Museum of Modern Art, 1946), p. 6.

22. C. Bell, *The French Impressionists With Fifty Plates in Full Colour* (New York: Phaidon Publishers, Inc.), p. 7.

23. L. Nochlin, *Impressionism and Post-Impressionism* (Englewood Cliff: Prentice-Hall, Inc.), p. 5.



дійсності, не має підстави. Так, як мистець "творить картини не ідеями, але фарбами",<sup>24</sup> так само поет не пише ідеями, але словами. На картину треба дивитися, а поему треба читати, або її слухати. В цих двох відмінних категоріях творчої праці активізуються інші змісли, тим то потрібний інший творчий матеріал для зображення дійсності. Суть їх подібності виростає на однаковому світоглядovому підході до дійсності, з якої витворюється специфічно-однакова метода творчості.

Імпресіонізм існував приблизно від 1860 до 1910 року<sup>25</sup> і штовхнув усю європейську творчу думку та українську літературу, репрезентовану в той час Коцюбинським, на цілком нові шляхи зображення дійсності, а головню людини в цій дійсності. В такому змісті сучасної Коцюбинському епохи, його поява на полі української літератури була новаторством і революційним явищем. Ми не маємо тут змоги затриматися на характеристиці сучасників Коцюбинського в українському літературному процесі другої половини 19 століття. Проте треба підкреслити, що це був період "найбільшого національного підупаду на Україні".<sup>26</sup> Головною причиною цього підупаду, що діяв нищівно на українське суспільство, а також на розвиток української літератури, був ряд заборон, виданих царським урядом. В 1861 році скасовано кріпацтво в російській імперії і народжувалися надії для кращого майбутнього широких мас, але вже 1862 року появився урядовий наказ про закриття недільних шкіл і читалень. За першим ударом наступив гірший. В 1863 році розіслано циркуляр міністра внутрішніх справ Валуєва про заборону української мови. Між іншим, в цьому циркулярі повідомлялося, що " . . . навчання в усіх без винятку училищах проводиться загальноруською мовою і

24. R. Saisselin, "Symposium on Literary Impressionism", p. 61.

25. H. A. Hatzfeld, *Literature Through Art: A New Approach to French Literature* (New York: Oxford University Press, 1952), p. 165.

26. Д. Чижевський, *Нариси з історії філософії на Україні*. (Прага: Український громадський видавничий фонд, 1931), стор. 157.

вживання в училищах малоруської мови ніде не допущено."<sup>27</sup> Найтяжчим ударом для розвитку української літератури був урядовий указ 1876 року, т. зв. Емський указ царя Олександра II. В цьому указі називається українську мову наріччям і наказується не допускати ввозу в межі імперії ніяких книжок і брошур, що видаються за кордоном "малоруським наріччям". Також заборонено друкування цим "наріччям" оригінальних творів і перекладів, крім історичних документів. В творах літератури було наказано не допускати ніяких відступів від загальнопринятого російського правопису. Заборонено теж всі сценічні вистави та читання цим "наріччям" включно з друкуванням текстів до музичних нот.<sup>28</sup>

Урядові репресії та невідрадні соціальні умови були причиною того, що українські літератори другої половини 19-ого століття зосереджували свою увагу переважно на суспільно-народній проблематиці. Тому не дивно, що творчість Михайла Коцюбинського (1864-1913) була проломом у світоглядovих настановах тогочасного українського середовища, яке, хоч і відчувало великий талант письменника, однак не могло спочатку визначити підвалин його нових творчих досягнень. Появу Коцюбинського в літературному житті народу можна найкраще з'ясувати словами визначного психолога нашої доби К. Г. Юнга, який пише про таємниці мистецької творчості, що в ній матеріалізується архитипічний образ мудреця, що від світанку культури спочиває захований і сплячий у підсвідомій психіці та пробуджується кожного разу в часи духової кризи.<sup>29</sup> Не дивлячись на різні суперечності, якими переплетені статті Фелікса Якубовського, він слушно підкреслює:

27. *Хрестоматія з історії Української РСР*. 2 (Київ: Радянська школа, 1961), стор. 275.

28. Там же, стор. 276.

29. C. G. Jung, "Psychology and Literature", *Modern Man in Search of a Soul* (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1933), p. 171.



Такі постаті, як Коцюбинський, є великі постаті, що високо стоять не тільки над своєю безпосередньою епохою, але й над широким відтинком часу. Творчість таких письменників до певної міри відіграє роль прожекторів, роллю яскраво освітлених дороговказів для наступних літературних генерацій.<sup>30</sup>

Передреволюційні настрої в кінці 19 сторіччя поволи злагіднювали всі заборони, укази та цензуру. Різноманітним явищем автоматично пожвавлювалася літературна продукція та громадсько-політична думка серед українського суспільства. Так що на переломі 19 і 20 століть вона вже горіла перехресним вогнем боротьби різних політичних течій. Стояти осторонь цієї боротьби, піднятися понад її концепції навіть своєю творчістю і служити тільки беззастережній правді в зображенні дійсності було в тогочасному розумінні мистецтва на українському ґрунті однозгідне з громадсько-політичною незрілістю. Тому Коцюбинському деякі критики закидали брак світогляду, байдужість до національних і соціальних кривд українського народу або "холодний" естетизм.

Справи українського народу не були байдужими для Коцюбинського. На це є багато доказів з його біографії. Коцюбинський належав до Братства Тарасівців, таємної патріотичної організації, яка в своїй програмі обстоювала сепаратизм — самостійність України та радикальні суспільні реформи в соціалістичному дусі. Тарасівці зобов'язувалися говорити виключно українською мовою та українізувати своє родинне життя до дрібничок.<sup>31</sup> Коцюбинський також турбувався розвитком української літератури. Для прикладу досить згадати його відозву до молодих українських письменників, в якій він радить adeptам літератури глибше попрацювати над обробленням сюжету та потребу

30. Ф. Якубовський, "Fata morgana" Коцюбинського та наше сьогодні", стор. 175.

31. І. Липа, "Братерство Тарасівців: Спомини", *Літературно-науковий вістник*, т. 24, ч. 2-8 (1925), стор. 264-265.

"... ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя..."<sup>32</sup> Фелікс Якубовський розповідає, що деякі відомі прилюдні виступи Коцюбинського у Вінниці, а особливо згодом у Чернігові "проти цензурних утисків, проти національного пригноблення... викликали пильність до особи Коцюбинського з боку жандармерії".<sup>33</sup>

Ці ідеї популяризував Коцюбинський також і між росіянами. Перебуваючи на Капрі з метою лікуватися, він познайомився з М. Горьким і впливав на його зацікавлення Україною. Сам Горький розповідає про це та стверджує, що Коцюбинський належав до тих "... дужих людей, що вміли працювати для щастя краю свого!" А таким людям, на думку Горького, важко жити, бо бути чесною людиною на Русі коштує дуже дорого і морально, і матеріально.<sup>34</sup> Розкриваючи патріотичні почуття Коцюбинського, пише, що "людяність, краса, народ, Україна — се укохані теми розмов Коцюбинського..."<sup>35</sup> Цей вплив Коцюбинського на Горького видно також з його листа (7 жовтня, 1912) до Коцюбинського, в якому Горький запрошує Коцюбинського написати статтю в журналі "Современник" про "Культурні потреби України", зазначаючи водночас, що хотів би "дати в цьому журналі можливу свободу ідеям федералізму та широкої обласної самостійності".<sup>36</sup>

Проте свою творчість відсепарував Коцюбинський від політики, щоб в цей спосіб позбавити її будь-якої, хоч би й найменшої тенденційності. Свою письменницьку працю

32. А. Лебідь, "Дорогою шукання", *Життя і революція*, 5 (1928), стор. 82.

33. Ф. Якубовський, "Проблема села в творчості Мих. Коцюбинського", *Критика*, 3 (1928), стор. 35.

34. М. Горький, "М.М. Коцюбинський", *Літературно-науковий вістник*, т. 62, ч. 6 (1913), стор. 396.

35. Там же, стор. 388.

36. Шевелєв, Б. (ред.), *М. Коцюбинський — М. Горький: Листування* (Київ — Харків: Державне видавництво України, 1929), стор. 64.



присвятив Коцюбинський тільки одному богові — правді в зображенні дійсності, — пошукові за суворою та голою правдою буття, що був кличем епохи, в якій жив Коцюбинський, та який однозвучним відгомонам відбився в свідомості всіх визначних тогочасних мистців.

Іван Франко також відчув цей клич і зрозумів шлях, яким почала йти вся європейська література:

Література в її цілості чимраз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чимраз більше подібна до життя, де ніщо не повторяється, де нема правил без виїмків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безконечна різnorodність явищ і течій.<sup>37</sup>

Франко так само перший вірно окреслив творчість Коцюбинського:

"Нове", що вносять у літературу наші молоді письменники, головню такі як Стефаник і Коцюбинський, лежить не в темах, а в способі трактування тих тем, у літературній манері, або докладніше — в способі, як бачать і відчувають ті письменники життєві факти.<sup>38</sup>

Перші твори Коцюбинського почали появлятися 1880 року. В ранній його творчості помітний ще реалістичний стиль, що має забарвлення сентиментального народництва та дидактизму. Однак і в цих "... перших творах молодого письменника дає себе знати печать 'дара святого', що вже пророкує майбутнього художника".<sup>39</sup> Творчість його досягає дуже скоро цілковитої довершеності та виявляє його індивідуальний та своєрідний йому імпресіоністичний стиль.

37. І. Франко, *Молода Україна* (Львів: Накладом Українсько-Руської видавничої спілки, 1910), стор. 79.

38. І. Франко, "Старе й нове в сучасній українській літературі" (Відповідь на статтю С. Русової під цією самою назвою). *Літературно-науковий вісник*, 25, ч. 2 (1904), стор. 81.

39. М. Могиланський, *Художник слова*. (Петроград: Друкарня Бр. В. та И. Линників, 1915), стор. 8.

Сучасники Коцюбинського, Мопассан, Шніцлер, Чехов і Гамсун, дивилися на людину з кута зору своїх народів і своїх середовищ. Так само Коцюбинський переважно більшість своїх тем черпав з українського терену, з життя народу та української інтелігенції, не оминаючи проблем, яких був безпосереднім свідком. Проте до всього, про що він писав, він підходив з перспективи найбільш суворой правди, не ідеалізуючи дійсності, ані не прикрашуючи її заздалегідь наміченим ідеалом чи якоюсь бажаною концепцією.

Російський критик Л. Тимофеев цілком слушно характеризує творчість Коцюбинського:

Діяльність свою почав Коцюбинський як письменник реалістично-побутового напрямку ... однак скоро перейшов до яскравого імпресіонізму, який найбільше сприяв глибокому психологізмові його творчої манери. Навіть такий великий твір, як "Fata morgana" ... майстерно проводиться на імпресіоністичних і психологічних деталях.<sup>40</sup>

Спільний імпресіоністичний світогляд і творча манера зв'язує Коцюбинського з іншими сучасними йому письменниками, не зважаючи на те, що всі вони водночас різнилися один від одного ще й наскрізь індивідуальною духовністю, своєрідною для кожного народу й культурних традицій, з яких вони вийшли. Тому творчість Коцюбинського є близькою для українського народу і водночас зрозумілою та цікавою для інших народів. Тим пояснюються переклади творів Коцюбинського на різні чужі мови.

А. Гжимала-Седлецький, польський критик, пише, що творчість Коцюбинського пронизує оригінальність з налетом новаторства, що він був "типом мистця, що стояв на висоті надпересічних вимог"<sup>41</sup> і водночас "... русином з крові й

40. Л. Тимофеев, "Михаил Коцюбинский — 'Сочинения'", *Новый мир*, 4 (Москва, апрель, 1929), стор. 255.

41. Цитовано в: E. Anczewska, "Mychajlo Kociubynski w polskich przekładach i krytyce literackiej" *Slavia orientalis*, 8, 2-3 (1959), str. 41.



кости".<sup>42</sup> Седлецький підкреслює, що у всьому, що Коцюбинський писав, "дзеркало народности знаходимо однак не в тематиці, але в духових прикметах його творчості".<sup>43</sup> На думку цього критика, він черпав свої враження безпосередньо з життя й мав здібність "бачити в даній секунді, може, вдесятеро більше від когось іншого, що відзвичаєний дивитися на широкі горизонти".<sup>44</sup> Спільність з Чеховим добачає Седлецький в любові до природи, у виразності, в об'єктивності до людей. Вони обидва мають дар видобувати поезію з моментів найзвичайніших, часто найменше сподіваних. Через ці прикмети, на думку критика, творчість Коцюбинського, хоч і має в собі національний елемент, є явищем загально-людським.<sup>45</sup> Інший польський критик, М. Якубец, вважає, що "творчість Коцюбинського є неначе синтезом найкращих вартостей української літератури тих років".<sup>46</sup>

Ми зумисне не обговорюємо тут українських критичних розвідок про Коцюбинського, сучасних йому та пізніших, оскільки ще будемо зупинятися в наступних розділах праці на деяких характеристичних, цікавих або контрверсійних, їх замітках. Матеріал є надто великий і йому треба б присвятити цілу окрему працю. Проте слід підкреслити, що часте нав'язування творчості Коцюбинського тематичних впливів і запозичень у чужих письменників доводило українську критику до різних суперечних і навіть недоречних висновків. Формальні наслідування видні лише в епігонів, бо в них "... стиль не є вже живучою формою їх власного відчуття, бачення, або слухання".<sup>47</sup> Найпоказовішим

42. Ibid., str. 42.

43. Ibid.,

44. Ibid., str. 43.

45. Ibid., str. 44-45.

46. Ibid., str. 51.

47. N. Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins* (Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co., 1933), S. 202.

наслідком цього є стаття Михайла Рудницького, яка появилась в 1936 році, себто в час, коли ця критика в Україні вже перешуміла, а радянська прийняла однозгідну лінію.

Рудницький пише, що "наша критика матиме ще довго клопіт із Коцюбинським, який нагадав їй деякі напрямки європейської літератури".<sup>48</sup> Автор не пояснює, чим якраз, якими прикметами нагадав Коцюбинський українській критиці напрямки європейської літератури. Рудницькому тільки всі ці схеми так "остобісіли", що треба починати, на його думку, все спочатку.<sup>49</sup> І заперечуючи імпресіонізм у творчості Коцюбинського, він, наприклад, дивується, що можна порівнювати Мопассана з Коцюбинським, які відмежовані один від одного "іншим світом". Критик твердить, що "еротика Мопассана така чужа для Коцюбинського, що можна не раз дивуватись, як узагалі могли таке мале місце займати в сучасного письменника справи, довкола яких кружляла уява найбільших письменників 19 віку".<sup>50</sup> Однак сам Рудницький знаходить відповідь на спершу нерозв'язне для нього питання, заявляючи, що барви, які Коцюбинський доглянув у людському житті, "загострили його вражливість так, що він глянув на дійсність іншим оком".<sup>51</sup>

Якраз тільки в цьому спогляданні дійсності "іншим оком" Коцюбинський поєднаний з "духом часу" сучасної йому епохи. Не еротика Мопассана чи інші тематичні мотиви, а подібність світоглядно-стилістична, тотожне бачення і зображення дійсності та людини в тій дійсності, в'яже Коцюбинського з Мопассаном, Шніцлером, Чеховим і Гамсуном. Михайло Могилянський слушно помічає, що Коцюбинський бачив "... образи, тим мудрим баченням, в якому спадає завіса таємности і виявляється розум речей".<sup>52</sup>

48. М. Рудницький, "Михайло Коцюбинський", *Від Мирного до Хвильового* (Львів: Накладом видавничої спілки "Діло", 1936), стор. 210.

49. Там же.

50. Там же, стор. 209.

51. Там же, стор. 210.

52. Могилянський, стор. 7.



Яким способом досягає Коцюбинський свою найбільшу перемогу — дати такий переконливий образ ірраціональних, душевних переживань людини, що нема сумніву в їх правдивості? В чому полягає це споглядання дійсності "іншим оком"? Відповідь на це питання постараємося дати в наступному розділі за допомогою аналізу імпресіоністично-психологічного підходу в зображенні людини, разом з розглядом кількох ключевих творів Коцюбинського.

## ІМПРЕСІОНІСТИЧНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД У ЗОБРАЖЕННІ ЛЮДИНИ

Зображення людини Коцюбинським має два складники: імпресіоністичний і психологічний, які суцільно поєднані. В основі творчої методи письменника лежить світогляд імпресіонізму. На думку німецького теоретика та історика мистецтва Макса Рафаеля, цей світогляд базується на розумінні світобудови, цілості космосу та всіх його законів як суцільності, що є невинною течією, — потоком безперервних хвиль вічного руху, який не тільки змиває всю монолітну субстанцію та всі усталені поняття, але водночас собою визначає, формує й будує кожне окреме реальне явище, що йому підлягає і з нього постає. Іншими словами, цей вічний рух, що з'являється в часі, має творчу силу продукувати відокремлені, найменші частки цілості. Через цю його подвійну прикмету, можна в кожній найменшій частці, в кожному деталі чи моменті, знайти сенс цілості.<sup>1</sup>

Таке розуміння пізнання дійсності висловив Чехов спрощено, але образно:

---

1. M. Raphael, *Von Monet zu Picasso* (München: Delphin-Verlag, 1919), SS. 55-56;



— Насамперед треба, щоб усе життя проходило мов крізь призму. . . . \* тобто, інакше кажучи, треба, щоб життя в свідомості поділялося на найпростіші елементи, немовби на сім основних кольорів, і кожний елемент треба вивчати окремо.<sup>2</sup>

Отож для пізнання суті цілості даного явища, предмету, людини чи поняття, пояснює далі Рафаель, "дорога веде через атомізацію всього монолітного, всього схопного, як річ або поняття, через консеквентну аналізу, в щораз більше зростаючій диференціації аж до повного об'єднання . . . "з внутрішньої суті й творчих засобів, себто сприймання моментальних вражень в новій атмосфері творчого вираження. "Воно, як безпосередній вияв закону, втягає в себе суцільність психофізичного враження і само собою визначає даний об'єкт . . . "4 При чому, це творче вираження є тільки засобом сугестії, щоб даний об'єкт відтворився знову цілісно в уяві.

Така світоглядова настанова автоматично викликає певно означену імпресіоністичну техніку творчості. Ця техніка спирається на лаконічному зображенні характеристичних і своєрідних деталей, які є зумовлені безпосередніми й моментальними враженнями від дійсності. Коцюбинський фіксує ці моментальні змислові враження з великою майстерністю. В зображеному враженні об'єднується психофізична суцільність явища, що само редукується до такого мінімального значення, в якому об'єкт є тільки засобом сугестії, щоб в уяві чи в свідомості читача відбитися наново у всій своїй повноті психофізичної суцільності.<sup>5</sup>

\* Знаки еліпси з більшою відстанню позначають мої пропущення з оригінального тексту, а три крапки в авторському оригіналі передаються з меншою відстанню.

2. А. П. Чехов, "Наречена", *Вибрані твори*, т. 3 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1954), стор. 223.

3. Raphael, S. 59-60.

4. *Ibid.*, S. 60.

5. *Ibid.*,

В такому підході до творчості ховається тайна мудрого бачення та зображення справжньої дійсності, що зриває маску зовнішності і розкриває внутрішню суть людини Коцюбинського. Образ майже кожного його героя — це не тільки зовнішній портрет, але водночас образ ірраціональних, душевних чи психічних переживань цього героя. Розкриття душевних станів, внутрішнього світу людини вводить творчість Коцюбинського в сферу психологізму. В творах Коцюбинського ". . . переживання даного індивіда висвітлюється, стає видимим в одному моментальному враженні і, таким чином, тотальність всіх його [індивіда] атрибутів знаходить вираження в цьому моменті".<sup>6</sup>

Письменник досягає цього всіма засобами змислових вражень, як ось зору, слуху, дотику, нюху та смаку. Зорові та слухові враження від дійсності виражаються в його творчості найсильніше. Головно зорові враження появляються в найширшому спектрі кольорів та у всіх нюансах світлотіней, які водночас є співзвучні з внутрішнім станом людської душі. Це потвердив Коцюбинський, заявляючи, що

письменнику . . . треба знати фарби, як і художникові . . . Це б йому багато помагало розбиратися в загальній кольоровій стихії і сприяло б утворенню гармонійного цілого з психологією момента дії. Так би мовити, щоб фарби приходили на допомогу слову.<sup>7</sup>

Польський поет Леопольд Стафф розповідає, що "колір моря, скель, нюанси зелені і неба асоціювались у нього [Коцюбинського] з різними людськими переживаннями".<sup>8</sup> Михайло Могилянський в своїх споминах про Коцюбин-

6. *Ibid.*, S. 61

7. С. Бутник, "Спогади про Михайла Коцюбинського", *Спогади про Михайла Коцюбинського* (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1962), стор. 152.

8. Цитовано в статті М. Рудницького, "Незабутній образ", *Спогади про Михайла Коцюбинського*, стор. 232.



ського пише, що на думку останнього, "сліпий, глухий, без змісту дотику, без нюху — художник не можливий, не можливий він і без міцної пам'яті; без неї образи художника перечитимуть тому, що він бачив, чув..."<sup>9</sup>

Найкращим прикладом того, як послуговується Коцюбинський моментальними змісловими враженнями, що розкривають його героям суть дійсності, може послужити, оповідання "Лист". Цей твір написав Коцюбинський в 1911 році, коли його творчість досягла вже повної зрілості.

Оповідання "Лист" починається моментально-спонтанним і першим, нічим не підготовленим, враженням від улюбленої матері при першій зустрічі по довгій розлуці з нею:

Насамперед побачив я маму. Молоде сонце било у всі чотири вікна, і лице мами, як СУХИЙ ГРИБ\* виразно чорніло в його проміннях. Але се був ЛИШ МЕНТ. Друге сонце раптом зайнялось, розтягло зморшки, засвітилось в очах — і я вже нічого не бачив. Чув тільки, як десь коло мого чола калатало мамине серце, як сухе тіло гріло мене теплом, таким знайомим і ні на що не подібним, а руки душили за шию.<sup>10</sup>

Друге враження, що наступило кілька хвилин пізніше, було вже наслідком заложеної в підсвідомості настанови та спомином про гарне дитинство і тепле мамине серце.

Ми залишились самі у залітій сонцем кімнаті, і коли мати заспокоїлась трохи і тихо задзюрчала її ласкава мова, як два струмочки — радості і жалю, — я почув себе знову добрим й маленьким. Усі ті зморшки, накладені материнством, гріли і світилися, як промені сонця, а в теплих долонях щось було од молоді трави.<sup>11</sup>

9. М. Могилянський, "Спогади про М. М. Коцюбинського", *Спогади про Михайла Коцюбинського*, стор. 99.

\* Всі підкреслення мої.

10. М. Коцюбинський, "Лист", *Твори*, 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 373-74.

11. Там же, стор. 374.

Ставлення до матері, при кінці оповідання, висловлене так:

Дні минали безрадісно, в'яло і без того тепла, якого я так прагнув зазнати в родині. Щось стало між нами. Я не смів притулитись до материних грудей, обняти сестру. Сонце дратувало мене своїм нахабним світлом.<sup>12</sup>

Це оповідання написане у формі листа двадцятип'ятирічного юнака до друга. Він несподівано приїхав до родини і описує своє перебування вдома під час Великодніх Свят. Перше спонтанне і спочатку ще не усвідомлене враження від обличчя матері в проміннях сонця розкриває вже правду й суть дійсності, яку герой пізнає аж пізніше. Це враження конденсує в собі не тільки причину його майбутнього відчуження від матері, але теж саму внутрішню суть оповідання, його глибший сенс, що захований під розвитком сюжету. Фабули в цьому оповіданні нема, бо нема розвитку якихсь життєвих подій, ані ефектовних інтриг. Ввесь сюжет оповідання є ланцюгом безперервних вражень від дійсності, що їх головний герой сприймає зором, слухом, нюхом, дотиком і смаком. Для прикладу подаємо декілька:

Голі по лікоть руки, вогкі, з запахом свіжого м'яса, слизнули повз мої щоки. . . (стор. 374) . . . на ті сонячні плями закапали раптом, наче крапельки крові, чужі слова: "заколоти . . . зарізати...одтяти голову, ніжки"... (стор. 375) . . . мені кинулось в очі . . . рожеві литки, які земля немов одкинула од себе (стор. 375) . . . спід ножа, що стирчав йому в грудях, збігала вздовж ніжки кров. Потому дівка упала, прикривши тілом той крик . . . (стор. 376) І той нудний запах назавжди зв'язався у мене з образом смерті (стор. 377) . . . око мимоволі стрічалось з мутним склом мертвих очей . . . (стор. 337).<sup>13</sup>

Композиційно ці враження являються літературними

12. Там же, стор. 382.

13. Там же. Числа сторінок із збірних цитат не подаються у виносках, а в тексті.



засобами, що творять сполучення між частинами оповідання, зв'язують його в цілість, бо нема в ньому прийнятої традиційної сюжетної форми з зав'язкою, кульмінаційною точкою та розв'язкою. Зате тематично ці враження, переплітаючись, перехреснюючись, показують образи жорстокого вигублення худоби та птиць для зустрічі свята Життя, Любови, Добра й Радости. Засохлий гриб, що його побачив син в зморшках лица матері, викликає враження смерті, а не життя й радості. В цьому ментальному і спонтанному враженні від обличчя матері, прибулий додому син побачив смерть, якої під час свого побуту в родинному середовищі був постійним свідком і якої не бачили інші особи цього оповідання. Щобільше, він побачив, що в цьому домі потурали вбивству" . . . во ім'я любови й добра. . . [воно] страшне тим, що. . . стерло лукаво своє обличчя, змінило ім'я і загостило поміж людьми, як хатній злодій..."<sup>14</sup>

Цей лист до друга закінчується такою думкою: "Не знаю, може все воно смішно і 'нерозумно' . . . А поки — я не заздрю мудрошам мудрих і не надить мене спокій спокійних на прославленій ними землі..."<sup>15</sup> Ця думка з'ясовує основний замисел твору, — те, що автор хотів сказати читачам. Форма листа, щоденника чи хроніки належить до відомого жанру, що в німецькій літературі має назву *Icherzählung*, себто розповіді від першої особи. Жанром тим rado користувалися імпресіоністи, бо він уможлиблював досягнення кращого відчуття дійсності при цілковитій відсутності самого автора, а через те й безпосереднього контакту з читачами.

З погляду спонтанних вражень від персонажів твору та його композиційної майстерності дуже цікавим є також оповідання Коцюбинського "В дорозі". Такі безпосередні та моментальні змислові враження розкривають тут різні правди головному героєві твору. Вони показують йому теж його власні стани душі та вирішують його майбутній шлях життя.

14. Там же, стор. 380.

15. Там же, стор. 383.

Більше того, ці враження від осіб, які відіграють певну роль в його житті, ставлять його самого на двох протилежних площинах внутрішньо-психічної настанови. Цей внутрішній конфлікт тематично теж розділяє зовнішній і внутрішній зміст оповідання на дві окремі стадії, водночас сполучуючи композиційними засобами змислових вражень окремі цілості в собі.

В першій стадії оповідання кульмінаційним вершком є враження, що з'явилося несподівано, викликаючи психічну роздвоєність Кирила, і напруга від цього враження поволі спадає. Навпаки, в другій стадії напруга від все нових вражень поволі зростає і досягає кульмінаційного вершка в кінцевому несподівано-суперечному враженні, яке дає розв'язку героєві, а що найважливіше, воно дозволяє йому розпізнати себе та розкриває героєві його досі неусвідомлену власну настанову до життя.

Перше несподіване враження на початку оповідання від молоді дівчини Усті сприймає Кирило слухом, що моментально об'єднується з зором враженням: " — Ай! Високе, чисто жіноче і різко-дзвінке, воно в блискавку злилось з рожевим тілом та з лопотом ніг. Лягнули двері і — стало пусто".<sup>16</sup>

Останнє, несподіване враження при кінці оповідання від Івана та Марії, — революційних доктринерів:

На зеленій низині, облитій вечірнім сонцем, серед капусти, виднілись тільки їх круглі зади, великий чорний і менший синій, що нерухомо тулились рядочком, як емблема спокою. І було в образі тому таке гидке щось, таке противне, що Кирило здригнувся.<sup>17</sup>

Твір побудований на різкому зовнішньому контрасті та на різкому внутрішньому конфлікті між двома стадіями оповідання, що однозгідний з душевним конфліктом

16. М. Коцюбинський, "В дорозі", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 218.

17. Там же, стор. 231.



головного героя. Безпосередні зміслові враження не є тут об'єднуючими засобами цілості твору, як це було в оповіданні "Лист", а тільки його двох окремих стадій. Кожна з них з кульмінаційним вершком враження творить свою цілість. Устя персоніфікувала радісно-щасливе родинне життя і пристрасну любов, за чим так дуже тужив і чого бажав Кирило. Іван і Марія персоніфікували лицемірство порожнього доктринерства публічних ораторів і "той протест всього проти усього",<sup>18</sup> що було ненависне Кирилові. У висліді душевних конфліктів і незвичайних засобів асоціацій, якими майстерно орудує письменник, герой оповідання вибирається в дорогу, зрозумівши правду та себе, пізнавши, що мусить зробити.

Повертаючися до композиції твору, треба підкреслити, що, не дивлячись на існування двох його окремих стадій, оповідання являє собою гармонійну цілість. Дві відокремлені стадії твору автор об'єднує іншими композиційними засобами, зовнішнім і внутрішнім. Зовнішнім засобом є лист, — слово, яке в першій і другій стадії оповідання повторюється в різних формах словосполучень:

... зачекати ЛИСТА (стор. 217). ... надійде ЛИСТ (стор. 218) ... думка була про ЛИСТ (стор. 218). ... не приносив до мене ЛИСТА? (стор. 218) ... ЛИСТ не приходив (стор. 218). ... ЛИСТА не було (стор. 220). ... не питав ... про ЛИСТ (стор. 221). ... подала йому ЛИСТА (стор. 221). ... нерозпечатаний ЛИСТ (стор. 225). ... витяг ЛИСТ (стор. 231). ... знищений ЛИСТ\* (стор. 231) ...<sup>19</sup>

Внутрішнім об'єднуючим засобом тут є внутрішній монолог — це думки, не висловлені наголос, що з'являються як слова, фрази чи речення, часом як діалоги з питаннями й відповідями і т. п. в свідомості людини, а через те звучать як "внутрішні голоси". В цьому оповіданні такі засоби "внутріш-

нього монолога", що з'являються в першій і другій стадії твору, хоч і репрезентують внутрішні голоси, різні змістом і формою, однак вони об'єднують в цілість внутрішню суть оповідання. Тільки один головний і найбільш значимий внутрішній монолог повторюється в цих двох стадіях однаковою формою і подібним змістом і дає вкінці розв'язку душевному конфліктові героя, а тим самим зв'язує ще міцніше ввесь твір в один гармонійний внутрішній акорд.

В першій стадії внутрішній голос говорить:

У сні здавалось, що він щось МУСИТЬ\*\*, щось конче МУСИТЬ ЗРОБИТИ — й не може. Не має сили. Збирає всю міць, напружує волю, змивається потом — й не може. А МУСИТЬ... БОЛІЛО\*.<sup>20</sup>

В другій стадії так само:

Уперто снилось, що він щось МУСИТЬ\*\* ...от, конче, до БОЛЮ чує, що він щось МУСИТЬ... МУСИТЬ і не має сили й сам не знає, що таке МУСИТЬ\*...<sup>21</sup>

До речі, треба сказати, що цей внутрішній монолог, не є безпосереднім, а т. зв. посереднім або непрямым внутрішнім монологом, який відрізняється тим, що "в першому випадку вживається займенника в першій особі, а в другому в третій або другій особі".<sup>22</sup> Цей посередній внутрішній монолог, по-перше, — буває єдністю матеріалу між внутрішнім голосом протагоніста, себто думкою, що існує вже в свідомості, але не виражена словами голосно і зовнішнім голосом оповідача. В цей спосіб він "дає читачеві

\*Всі підкреслення мої.

\*\*Підкреслення Коцюбинського.

20. Там же, стор. 222.

21. Там же, стор. 229.

22. R. Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968), p. 29.

18. Там же, стор. 229.

19. Там же.



почуття безперервної присутності автора".<sup>23</sup> По-друге, автор, описуючи події, водночас може нотувати процеси, які проходять в психіці героя. Крім того, така метода оповідання дозволяє йому більш ефективно, бо безпосередньо, висвітлити стан його свідомості,<sup>24</sup> що в нашому випадку опанований спонтанним враженням від голосу почутого у сні. Коцюбинський і тут використовує однакову техніку імпресіонізму, де моментальні враження відбуваються не назовні, отримані зміслами, а в глибині психіки, де свідомість сприймає їх від підсвідомості.

Карл Густав Юнг твердить, що підсвідомість людини є активною постійно, однак процеси підсвідомості найчастіше з'являються на поверхні свідомості тоді, коли людина спить і є ментально пасивною. Тоді вони пробиваються і стають видимі у сні. Їх видимість є звичайно неясною або незрозумілою.<sup>25</sup> Головний герой оповідання "В дорозі" усвідомляє на підставі голосу, почутого у сні, що він щось мусить зробити. Те "щось" живе в його підсвідомості і є складником його покликання, однак він пізнає себе і розуміє, що він "те щось" мусить зробити, щоб виконати це покликання, аж під впливом кульмінаційного враження при кінці оповідання. З певністю можна сказати, що писань Юнга, опертих на емпіричних дослідках, що вийшли друком у 1912 році, Коцюбинський не читав, працюючи над цим оповіданням, яке було закінчене в 1907 році. Проте відповідний факт показує, яким глибоким знавцем людської психіки був Михайло Коцюбинський.

Не можна оминати ще одного цікавого конфлікту в душі головного героя. Той голос з підсвідомості, що впливає у сні, сполучається з іншим внутрішнім голосом, який є також виразником правди підсвідомого життя героя, докором, що

він не робить того, що мусить зробити, і з цією правдою докору бореться свідомість людини. Кілька разів він чує в своїй душі слово "зрадник". Кожний раз це слово психологічно має інше значення. Перше значення слова "зрадник" — це голос внутрішньої боротьби людини з правдою, — це конфлікт між повинністю і тим, чого людина бажає: " — Зрадник? Хто? Кирило озирнувся, але тіні спокійно лежали . . . . Почув утому і тихо сидів та прислухався, як у порожніх грудях лунало те слово . . . . Чорт! Він має право. Право на повне життя . . . ." Друге значення слова "зрадник" — це те, що ми, мовляв, явно заперечуємо перед людьми, хоч знаємо, що воно не є згідне з нашою внутрішньою правдою. " — Зрадник! Хай йому скажуть се у лице! Тоді побачать . . . ." Третє значення слова "зрадник" — це голос підсвідомої правди: "Йому сказали се у лице! [себто, що він "зрадник"] Те друге, що жило у ньому, те справжнє і невтомне 'я' ".<sup>26</sup> В. В. Фащенко пише, що "це найпоширеніша форма так званого діалогізованого монолога. В ньому єдиний психічний процес немов розчленовується [і] внутрішня мова набирає форм діалога чи наближається до нього".<sup>27</sup> Враження від слова "зрадник" і цей посередній внутрішній монолог майстерно розкривають душевні конфлікти в образі психіки людини Коцюбинського.

Приклади із згаданих двох оповідань показують імпресіоністично-психологічний підхід у зображенні протагоністів. Письменник виразно "підкреслює індивідуальне в протилежність типовому, звертає . . . [більшу] увагу на внутрішні протиріччя героїв, на зміни в їх характерах і т. п.",<sup>28</sup>

23. Ibid.

24. Ibid., pp. 29-31.

25. C. G. Jung, *Analytical Psychology Its Theory and Practice* (New York: Pantheon Books, 1968), p. 87-88.

26. Коцюбинський, "В дорозі", стор. 225.

27. В. В. Фащенко, "Засоби розкриття внутрішнього світу героїв у творах М. Коцюбинського", *Українська мова і література в школі*, 4 (1963), стор. 9.

28. П. Филипович, "Розвиток психологічної новели Коцюбинського", в: Михайло Коцюбинський, *Твори в 5-ти томах*, т. 4 (Київ-Харків: Книгоспілка, 1928-1930), стор. XII.



ніж на зовнішні прикмети. І так, наприклад, про зовнішній вигляд головного героя в оповіданні "Лист" ми нічого не знаємо, крім того, що йому було двадцять п'ять років. Зате його враження від сестри подане в таких деталях: "... і я побачив, як летіло на мене в золотому промінні волосся рум'яне лице. Яка вона стала велика!"<sup>29</sup> Зовнішній образ героя з оповідання "В дорозі" Коцюбинський малює теж кількома штрихами: "Високий, стрункий, білявий; блакитні очі, притомлені трохи; темна сорочка, широкий пояс..."<sup>30</sup> Зате образ внутрішнього світу людини Коцюбинського впливає з темних закутків душі на повне денне світло. Талант письменника видно також в композиційній гармонійності його творів, що без традиційної класичної форми, з хаосу окремих мікроскопічних моментів, неначе з хаотично розпорошених атомів, утворюють цілісну єдність глибоко складного і швидкого потоку життя. Щобільше, коли в творах реалістів і натуралістів завжди подані причини і наслідки, себто зв'язок змісту логічний, то в Коцюбинського, так, як і в багатьох творах інших імпресіоністів, зустрічаємо тематичну полісмиловість. А деякі його твори дослівно навантажені багатоповерховим змістом.

Ця многозначність є головною характеристичною рисою етюду "Цвіт яблуні". В ньому видна не тільки тематична полісмиловість сюжету, але теж полісмиловість свідомості людини. В дійсності "психічна індивідуальність і психічна суть людини... не представляє собою чогось єдиного, а навпаки дуже складний комплекс, при чому бувають випадки подвійної, а то й потрійної свідомості".<sup>31</sup> В цьому зображенні характерів у творчості Коцюбинського

29. Коцюбинський, "Лист", стор. 374.

30. Коцюбинський, "В дорозі", стор. 217.

31. А. Музичка, "Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського", *Коцюбинський, збірка статей, за ред. Ол. Дорошкевича* (Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931), стор. 104. Автор посилається на погляди французького природознавця А. Сабатьє.

різниться від зображення типічних характерів у реалістів. Цю різницю яскраво виявляє етюд "Цвіт яблуні", що є найкращим зразком глибинного проникання письменника в психічне життя людини, а тому даний твір треба проаналізувати докладніше.

Полісмиловість етюду "Цвіт яблуні" складається з потрійного тематичного нашарування:

Перша, зовнішня тема, — агонія й смерть дитини, розвивається в самому сюжетному змісті твору.

Друга, внутрішня тема — це філософська проблема — явище життя і смерті, що прихована в сюжетному змісті твору.

Третя, зовнішньо-внутрішня тема — це проблема психології творчості, себто висвітлення способу творення, що розвивається і в сюжетному змісті й прихована в ньому у творі.

Подібне нашарування бачимо теж у свідомості протагоніста, себто його свідомо поверхня психіки в певному урізкові часу серед даних подій являє собою потрійну свідомість.

Перша площина свідомості — це переживання батька, що є свідком агонії та смерті своєї власної дитини; вона в'яжеться з першою зовнішньою темою.

Друга площина свідомості — це пізнання і визнання законів буття, що в'яжеться з другою внутрішньою темою.

Третя площина свідомості — це розуміння відношення своєї власної психічної індивідуальності мистця до навколишньої дійсності, що в'яжеться з третьою зовнішньо-внутрішньою темою. Всі ці три теми разом з їх відмінними площинами свідомості протагоніста розвиваються паралельно від початку до кінця твору, але різняться напругою їх розвитку.

Ми при звичаєні думати, що людина має тільки одну свідомість і підсвідомість. В дійсності це є релятивні поняття. Юнг розділяє підсвідомість людини на дві сфери: особисту і збірну. Зверхня сфера підсвідомості, себто особиста, є тією частиною психіки, яка вміщає в собі все те, що також може



перейти у сферу свідомості. Для деяких людей тільки деякі речі й явища лежать вже у сфері свідомості, для інших вони ще у сфері підсвідомості.<sup>32</sup> Тому у різних людей є різні площини свідомості.

Крім цих трьох головних площин свідомості, які безпосередньо пов'язані з трьома темами етюду, існують ще в творі інші голоси свідомості, з яких найголовніший репрезентує пізнання конфлікту між протилежними елементами свідомості. Розуміння суперечностей власної душі з'являється на поверхні психіки час до часу як нова цілість свідомості, як докучливий внутрішній голос. Інші можна розділити на короткі автоматичні імпульси, що спонтанно і хаотично, часом доривочно і незрозуміло для самого протагоніста, впливають з підсвідомості на поверхню свідомості, як думки чи слова і відзиваються внутрішніми голосами або спонукають героя етюду до незрозумілої для нього самого поведінки в той час, коли його ментальність занята чим іншим, як, наприклад, усвідомлені імпульси естетичних, етичних, еротичних почуттів та різні уривки споминів і слів з забутого вже минулого, що живуть у підсвідомості.

Ми постараємося на прикладах з тексту твору пройти всю вище подану його схему, щоб показати внутрішній образ людини в етюді "Цвіт яблуні". Зовнішнього образу цієї людини ми не побачили. Коцюбинський не малює в цьому творі ніяких рис його обличчя, ані характеристичних прикмет його постаті чи зовнішнього вигляду. Ми навіть не знаємо його імени та скільки йому років. Ми тільки знаємо, що герой мав дружину, власний дім з городом, був письменником і батьком малої дівчинки, Оленки. Обстановка помешкання, служниця Катерина та лікар, що був давнім добрим другом героя, свідчать, що він був заможною людиною. Проте "Цвіт яблуні" розкриває нам увесь внутрішній світ цієї людини в даних обставинах.

Перша, зовнішня тема — агонія й смерть дитини, що роз-

32. Jung, *Analytical Psychology: Its Theory and Practice*, p. 48.

вивається разом з внутрішніми переживаннями батька і відбивається змисловими враженнями у його свідомості, проникає увесь твір від початку до кінця — від ствердження протагоністом: "Там, у жінчиній спальні, вмирає моя дитина" (стор. 481)<sup>33</sup> до питання, яким закінчується етюд: "Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?" (стор. 488). Ці внутрішні переживання батька є викликані зовнішніми враженнями від вигляду хворої дитини, вигляду й поведінки жінки, служниці, лікаря, від контрастних споминів про те, як його дитина була здоровою та як вона поводить тепер; від вигляду кімнати, предметів в ній та від своєї власної зовнішньої поведінки, а також від свого власного душевного стану та думок і вигуків, пов'язаних з тим станом.

Весь цей комплекс вражень розглядуваної теми об'єднує одне головне слухове враження, що часто у різних формах повторюється та характеризує стан хворої дитини і причину її хвороби та смерті: здушений з присвистом віддих. Він увиразнюється на тлі всіх інших вражень, і від першого речення в етюді, коли батько зачинає двері, щоб не чути цього голосного свисту, "що сповняє собою весь дім" (стор. 481), до кінцевого враження від передсмертного, стихеного свисту, він з'єднує цю частину зовнішньої теми в одну цілість. Кульмінаційний вершок цього враження з'являється з початку оповідання, але поступово його напруга спадає. Головним тлом, на якому усі враження виринають, є чорні вікна, за якими "лежить світ, затоплений ніччю" (стор. 481).

Цікавою своєрідністю внутрішньої композиційної майстерности цього етюду є те, що враження від чорних вікон, які є тлом першої зовнішньої теми, рівночасно являються зав'язкою другої внутрішньої теми з вище наміченої схеми. По суті це враження від чорних вікон започатковує перший етап другої теми, яка складається з

33. Тут і далі етюд "Цвіт яблуні" цитовано за виданням: М. Коцюбинський, "Цвіт яблуні". *Твори*, т. I (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955). Числа сторінок подаються у виносках тільки при довших цитатах, а при коротких у тексті.



трьох етапів, що пов'язані з ніччю, ще сірим досвітком, і повним вже сонця, ясным ранком.

Враження від чорних вікон першого етапу другої внутрішньої теми автоматично викликає враження невідомого чорного моря, себто смерті, на якому протагоніст "пливе" в своїй кімнаті, як в "каюті корабля", що є немов ще світом життя. Водночас враження від лампи з абажуром, що розділяє кімнату на два поверхи, відразу викликає почуття, що смерть є неподільним гостем життя чи, навпаки, життя є тільки гостем смерті тут на землі, бо цей поверх "вгорі темний, похмурий, важкий [а] під ним — залитий світлом, [поверх] з ясними білками й сіткою тіней" (стор. 481), показує, що навіть радісно-щасливе, повне світла життя, повите сіткою тіней терпіння і смутку.

Тут не тільки виразно видно, як одне враження впливає з попереднього через засоби контрасту аж до незвичайно складних асоціацій, що висвітлюють окремі моменти вражень в цілості їх руху, але теж розкривається правда закону природи, що смерть є невіддільною частиною всього життя на землі.

В цьому випадку Коцюбинський висловлює свої змислові враження від речей і явищ поетичними метафорами, мабуть тому, що не має іншого відповідного матеріалу слів для вислову тих усвідомлених імпульсів душі, які виплили з таких глибинних царин психіки, в яких "... раціональний процес на словесне перетворення [себто на висловлення] не включений".<sup>34</sup>

Перший етап другої теми посилюється ще враженнями від блимання світла лампи, що водночас зв'язує дві теми, першу зовнішню — з грудьми дитини, що так само підіймаються і падають у боротьбі за віддих, та другу — з вічною боротьбою світла-життя з темнотою-смертю. Враження від калатала сторожа серед нічної тиші дає вже натяк на появу другого етапу в цій темі, воно своїм безперервним ритмом

34. Humfrey, p. 77.

однакового звуку неначе нагадує нерозривне коло життя, що проходить крізь всі смерті.

Другий етап другої внутрішньої теми починається від враження посірілих вікон, себто першої появи світання. Під впливом цього враження протагоністові очі несподівано "помічають те, чого раніш не бачили" (стор. 484). Його свідомість зауважує навіть свою власну постать, що ходить з кутка в куток поміж непотрібними йому і наче не його меблями. Щобільше, вона відчуває навіть своє власне серце, "в якому нема найменшого горя" (стор. 484). (А ще так недавно від вражень терпіння донечки на тлі чорних вікон темної ночі його серце ставало і завмирало). Якийсь голос говорить йому, що "смерть — то й смерть, життя — то життя!.." (стор. 484) Цей етап другої теми посилюється ще виразно почутим, неначе ззаду, голосом: "'Це закон природи'" (стор. 485). Однак ремінісценції свідомості болю і розпуки повертаються знову. Протагоніст не хоче чути цього таємного голосу, він заглушує його власним криком бунту проти смерті дитини, що посилює ще враження від появи лікаря, який не може дати ніякої надії. Проте свідомість погодженості з неминучим фактом вже прорвалася на поверхню психіки.

Третій етап другої теми починається від враження ясного ранку. Втеча героя з дому в сад після потрясаючих вражень від посинілої умираючої дитини, від розпачу дружини, від клопотань служниці, викликає в ньому зрозуміння появи нової свідомості. Враження від сонця, що "встало і золотить повітря" (стор. 486), від розцвілих яблунь і щебету пташок, від всієї природи, що п'яніє пристрасною радістю життя, народжує в ньому почуття тепла й радості, таке далеке від холодних чорних і сірих вікон. "І чого не змогла зробити картина горя, те викликала радість природи" (стор. 486). Тільки на тлі цього наглого контрасту, — пережитої душевної кризи і безжурного щастя природи, протагоніст заплакав. Сльози жалю, стали сльозами полегші. Вони зматеріялізували його горе, поволі звільнили його від нього. Він знову чує в собі внутрішній голос: "Ну, що ж — сталося. Факт!" (стор.



487). Герой розуміє, що йому ще важко погодитися з цим фактом і він хоче втікати думками в минуле. Враження від радості природи допомагають йому асоціювати їх з враженнями споминів про його здорову, веселу і повну життя донечку, що так однозвучно зливалися з запашним і ніжним цвітом яблуні. Деревя стоять далі, повні сонця й життя, не дивлячись на те, що він зірвав і знищив своїми руками молодий цвіт яблуні, який не дочекав плоду. Вони знову навесні народять багато нового цвіту. І незмінний та вічний закон природи досягає свого кінцевого тріумфу в душі героя. Він вже тільки з цікавості повертається додому з цілими пригорщами зірваного цвіту яблуні. Враження від мертвого тіла дитини лише підтверджує в саду вже усвідомлену правду про непереступні кордони між живим і мертвим, між двома окремими сферами існування:

Я почуваю, що воно мені чуже, що воно не має жадного зв'язку з моїм живим організмом, в якому тече тепла кров, що я кохаю не те, що я сумую не за тим, а за чимсь другим, живим, що лишилось у моїй пам'яті...<sup>35</sup>

І так, як перша зовнішня тема розвитком напруги спадає від звукових вражень спочатку голосного, а пізніше щораз більше послабленого свисту, що видобувається з грудей умираючої дитини, так друга внутрішня тема, яка складається з трьох етапів, розвитком напруги зростає разом з повільним зниканням ночі, з переходом ночі до дня, з темноти до світла, від смерті до життя, що однозгідно асоціюється зі змінами в свідомості протагоніста.

Третя, зовнішньо-внутрішня тема складається з двох частин. Зовнішня частина цієї теми, що розвивається в сюжетному змісті твору, виявляється у враженнях самого письменника, — тієї площини свідомості, що незалежно від зовнішніх обставин і ментального стану людини, навіть всупереч її волі, записує в пам'яті всі враження й спостерігає

їх цілком пасивно. Ця площина свідомості мистця працює творчо весь час, від початку до кінця етюду. Усвідомлення цього факту, цього окремого "я" в собі, цієї відмінної свідомості письменника, прибирає гострих форм аж тоді, коли воно заходить у конфлікт з почуттями батька:

Щоб не забути... щоб нічого не забути...  
... Все воно здається мені...  
колись... як матеріал... Я це чую, я розумію, хтось мені говорить про це, хтось другий, що сидить в мені  
...Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він ненажерливою пам'яттю письменника всичує в себе всю цю картину смерті на світанні життя... Ох, як мені гидко...<sup>36</sup>

Те, що ця свідомість творчої активності існувала від початку етюду паралельно з іншими, видно в її сполучі з другою внутрішньою темою. Враження від калатала не тільки асоціюється з ритмом вічності життя, але теж вічної сили творення, бо "обіцяє боронити спокій творчого сну..." (стор. 482) художника. Цей творчий сон, такий глибоко вроджений, що його ніхто та ніщо не може розбудити й розворушити. Письменник працює уявою далі і творить образи нового епізоду розпочатого роману. Враження від звуку калатала здаються йому переборами "серця незримого велетня..." (стор. 482), що їх нібито відчуває героїня нового роману. Це калатало, що дає враження ритму життя, тут викликає враження ритму живого серця та зелених лугів, яких образ зникає з останнім звуком калатала, бо вікно сіріє. Враження від світанка дає почуття життя, що вдирається в хату та в душу протагоніста в той час, коли друге, — його дитини, відходить назавжди. Це враження від звуку калатала з другої внутрішньої теми стоїть у різкому контрасті до враження від голосних дзвінків дзигаря з першої зовнішньої теми. Голосні дзвінки дзигаря своїми "стрілами-пальцями" (стор. 484) рахують його терпіння і зближують хвилину катастрофи — смерті.

36. Там же, стор. 486.

35. Коцюбинський, "Цвіт яблуні", стор. 488.



Внутрішня частина третьої теми розкриває саму психологію творчості імпресіонізму. Новий імпресіоністичний світогляд домагається глянути на дійсність "іншим оком", себто звільнити себе від усяких морально-етичних і естетичних зобов'язань, від усіх упереджень, що постають через прийняті заздалегідь концепції, теорії чи ідеології. Тільки особистість звільнена від всього того баласту що немов вуалем заслонює правдивий образ світу, речей, явищ і людини, зможе без ніякої домішки суб'єктивних почуттів, поглядів чи настанов, доглянути їх дійсну суть. І, коли реаліст і натураліст стараються не тільки досліджувати бачене, але теж свої очі напружувати, щоб краще пізнати і зрозуміти, "що воно є", та пізніше повністю відтворити, то вихідна точка імпресіонізму інша, хоч мета та сама. Імпресіоніст використовує тільки свої змислові враження, залишаючися пасивним супроти даних об'єктів.<sup>37</sup> Що більше, він дозволяє цим об'єктам автоматично діяти на себе, неначе б вони були суб'єктами, а сам художник стає тоді об'єктом. Сам Коцюбинський подібно висловив цю думку:

Не знаю . . . чи добре, коли письменник занадто часто придивляється до того, що відбувається в ньому на просторі між серцем і мозком. Найкраще зображати світ і людей, коли забуваєш про свій хист, закріплюєш спостереження. Я найкраще відчуваю себе, коли між проявами дійсності, очима і рукою, яка ловить їх, наче дитина краплі водоспаду, немає ні відстані, ні жодної різниці в кольорах.<sup>38</sup>

Крім цих трьох головних площин свідомості, що зв'язані з темами етюду, як було вже сказано, ще існують в творі: докучливий внутрішній голос, що контролює рівновагу між протилежними площинами свідомості, та доривочні імпульси,

37. K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965), S. 63.

38. М. Рудницький, "Незабутній образ" *Спогади про Коцюбинського*, стор. 245-46.

що моментально, спонтанно і часто навіть незрозуміло для самого героя, впливають на поверхню свідомості.

Докучливий внутрішній голос є виявом морально-етичних принципів самого протагоніста і виступає в критичних моментах як окрема цілість свідомості:

Я стрепенувсь. Боже! що зо мною! Чи я забув, що у мене умирає дитина? . . . (стор. 482). А, подлість!.. Як може родитись така потіха під свист здушеного смертю горла? . . . (стор. 484-85). Ох, як мені гидко, як мені страшно, як ця свідомість ранить моє батьківське серце... я не витримаю більше . . . (стор. 486) Я знаю, нащо ти записуєш усе те, моя мучителько! . . . (стор. 488) Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене? (стор. 488)<sup>39</sup>

Для прикладу подаємо також кілька хвилевих імпульсів, що впливають на поверхню свідомості всупереч волі героя: Усвідомлене естетичне почуття: — "Мені дивно, що я усе помічаю, хоч горе забрало мене цілком, полонило. Я навіть, проходячи повз стіл, поправив фотографію. О! Тепер симетрично!.." (стор. 481) Або: — "По тому вона переводить очі на мене. Гарячі й темні од нічниць і тривоги, блискучі од сліз і гарні. Її чорне волосся, зав'язане грубим жмутом, таке м'яке і тепле" (стор. 848). Це усвідомлення краси дружини викликає свідомість еротичного потягу: —

Все це я бачу . . . . її голу шию і злегка розхристані груди, звідки йде западне тепло молодого тіла, і в той мент, 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"..."<sup>40</sup>

Ця свідомість інша, як бачимо, від наступної, що підказана співчуттям: — "Вона вже не кричить, вона гірко, нерозважно

39. Коцюбинський, "Цвіт яблуні".

30. Там же, стор. 484.



плаче. Хай виплачється, бідна" (стор. 486). Усвідомлені, але незрозумілі думки, фрази і слова з давно забутого: —

Голова снує думки. Про що я думаю? Я думаю про щось чуже, стороннє, не важне, а проте тямлю, що я не забув свого горя. Якесь голоси говорять в мені. "Чи не хочете оселедця?" — "Що? якого оселедця?" Я не задумуюсь над цим. — Хтось чужий поспитав — і так воно лишилося. "Гідрохінон . . . гідрохінон . . . гідрохінон . . ." Чогось це слово мені вподобалося, і я повторяю його з кожним кроком і боюсь пропустити в ньому якийсь склад.<sup>41</sup>

Цілий етюд "Цвіт яблуні" побудований на враженнях протагоніста від своєї власної свідомості. Всі ці враження, в останньому розділі етюду збігаються, завершуючи головну думку, яку автор хотів розкрити читачам. Зрештою сама назва твору вже дає натяк на задум автора.

Зовнішню композиційну єдність етюду досягає Коцюбинський такими засобами, що тримають в своїх рамках всю розхитаність сюжету. Перший засіб — це розкриті рамки подій від пізнього вечора, майже ночі, до ясного ранку, що однозгідно збігаються з часом психічних переживань героя. Навіть коли враження від споминів з'являються в його свідомості, вони з'являються також в рамках цього окресленого часу, хоч події споминів відбувалися давніше. Другий засіб — це внутрішній монолог, завжди затриманий як прямий, себто безпосередній монолог від першої особи, навіть тоді, коли він розчленовується на діалоги запитань, відповідей, стверджень, вигуків, споминів і т. п. Він завжди затриманий в свідомості, не виражений, себто ніколи не висловлений. Тільки один раз голос протагоніста зазвучав, але не як звернення до другої особи, а як вигук бунту і болю, як протест проти безглуздої і передчасної смерті його дитини. Від цього крику, сам герой етюду злякався, усвідомлюючи, що "щелепи . . . [йому] зводить, холодний піт вмиває чоло..." (стор. 485)

41. Там же, стор. 483

Отож уся схема твору та його зовнішні композиційні елементи показують, якими засобами майстерности досягає Коцюбинський внутрішньої та зовнішньої єдності твору. Цією самою композиційною методою для затримання зовнішньої єдності твору часто користуються автори новель т. зв. жанру "потoku свідомості". Закриті рамки внутрішнього монолога збудовано в цьому етюдi на багатогранних моментах вражень від зовнішньої дійсності та від внутрішньої дійсності, себто своєї власної свідомості. Техніка такого внутрішнього монолога показує психічний зміст і його процеси, що існують на різномірних площинах контролю свідомості перед тим, "заки вони формулюються для обміркованої мови".<sup>42</sup> Ввесь етюд, що розчленований, розбитий на найдрібніші враження, немов на атомні частки, — розсіпані, часто перемішані, ментальні та несподівані, в цілості всього етюду вони творять гармонійну єдність, неначе їх "випадкові ступені з нічого, з хаосу прямують до абсолютного формування . . ." <sup>43</sup> Імпресіоністи-художники малювали свої картини за таким самим композиційним принципом, що виростав з такого самого імпресіоністичного світогляду. Дрібні, окремі мазки та штрихи фарб були на їх малюнках, взяті з природи, без того, щоб їх розумуванням, або дослідом відтворити, а тільки так, як вони ментально діють на око, як вони впливають одні з одних красою своїх зв'язків і попадають у світ саява якоїсь спеціальної гармонії.<sup>44</sup>

Письменник в етюдi "Цвіт яблуні" зникає цілковито, він сполучається зі своїм героєм в одну цілість. Автор не інтерпретує ніяких фактів дійсності, нікого та нічого не описує. Дійсний образ людини сам розкривається перед

42. Humphrey, p. 24.

43. Raphael, S. 65.

44. H. Bahr, "Impressionismus", *Kulturprofil der Jahrhundertwende— Essays von Hermann Bahr: Auswahl and Einführung von Heinz Kindermann zum 100. Geburtstag des Dichters* (Wien: H. Bauer-Verlag, 1962), S. 184.



читачами і potwierджує те, що П. Клее сказав: "Мистецтво не відтворює видимого, мистецтво робить видимим".<sup>45</sup>

Однак на підставі зробленої аналізи видно, що три теми паралельно розвивалися в цьому етюді. Постає питання, яка з них є найголовнішою темою?

Павло Филипович у своїх статтях, в загальних обрисах переглядає всі висловлені думки української критики про цей етюд, починаючи від Івана Франка, який схарактеризував його, як "враження письменника, у якого вмирає одинока улюблена дитина і якого фантазія при тім, насупереч його волі, нотує і складає всі деталі, як матеріал для будучого твору",<sup>46</sup> і кінчаючи оцінками Єфремова, Козуба, Старицької-Черняхівської, Зерова, Лебедя та інших з їх аналогічними спостереженнями про "дві душі" письменника або про "роздвоювання психіки батька й письменника, дві течії переживань, що поруч плинуть в одній особі".<sup>47</sup> Деякі критики зайшли в своїх міркуваннях так далеко, що закинули Коцюбинському "безчуттєвість" і навіть "неронізм", себто моральний індиферентизм, витворений певного роду патологічною аномалією психіки мистця.<sup>48</sup> В. Коряк іде так далеко в своїх оскарженнях, що закидає Коцюбинському, — спокуючому інтелігентові виразний "дух богеми" та

зненависть до цього болота міщанського життя, залюбленість у красі, відданість мистецтву до такої міри, що ціле життя — навіть смерть коханої дитини, для артиста-мистця є тільки творчим "матеріалом".<sup>49</sup>

Франко перший слушно підкреслив в рецензії на збірник

45. Цитовано в: E. Fischer, *Art Against Ideology* (London: Allen Lane The Penguin Press, 1969), p. 138

46. Цитовано в статті П. Филиповича, " 'Цвіт яблуні' М. Коцюбинського", *Життя і революція*, 5 (1929), стор. 92.

47. П. Филипович, " 'Цвіт яблуні' М. Коцюбинського", *Життя і революція*, 5 (1929), стор. 93.

48. Там же, стор. 96.

49. Цитовано в статті П. Филиповича, " 'Цвіт яблуні' М. Коцюбинського", стор. 92.

"На вічну пам'ять Котляревському", що Коцюбинський в етюді "Цвіт яблуні" в часі свого горя "всупереч [своїй] волі" записує в пам'яті ці трагічні події. Так само Филипович, заперечуючи всі ці твердження критики, пише, що "Коцюбинський говорить про неминучий для письменника процес спостереження й початкової фіксації життєвих вражень", що є процесом пасивним. Речення протагоніста: "Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?", на його думку, відкидає "естетичний маніфест" Коцюбинського та показує радше професіонала, а не естета, який "зустрічає опір з боку морального почуття письменника, що подвоюється і змагається з людиною".<sup>50</sup>

На нашу думку, Коцюбинський так глибоко зобразив переживання батька, що дивно, чому цьому питанню присвячено стільки уваги. Українська критика, не знайшовши в біографії Коцюбинського такої трагічної події, яку він зобразив у цьому етюді, почала дошукуватися тематичних впливів, наслідувань і запозичень у творі від чужих письменників. "Кількість шукачів 'впливів' була величезна; таке шукання зробилося навіть модою і приводило до того, що в творах . . . [Коцюбинського] не бачили майже нічого оригінального: все сходило на запозичення від інших авторів".<sup>51</sup> Це спрямування критики виринуло також через те, що мало звернено уваги на світогляд імпресіонізму та його творчі засоби, на підставі яких органічно оформлювалася тематика та розроблення проблем в творах Коцюбинського. Це правда, що імпресіоністична творчість зірвала маску з обличчя людини і показала те, чого сама людина навіть про себе не знала. Вона перш усього показала, яке скомпліковане, яке дуже складне психічне життя людини. І це було її завдання, — заглянути в глибину душі та показати внутрішній світ людини, — її дійсну сутність. Тому в своїх творах письменники-імпресіоністи нікого не ідеалізують, ані не

50. Филипович, " 'Цвіт яблуні' М. Коцюбинського", стор. 98.

51. Д. Чижевський, *Історія української літератури* (Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук в США, 1956), стор. 12.



засуджують, а стараються показати людей і дійсність, якими вони є насправді. Сам Коцюбинський висловився проти ідеалізованих творів:

... на нас, письменників, іноді наводить спокуса писати не про світ живих людей і реальні предмети довкола них, а про ці пориви, які, може, колись стануть доступні нашим нащадкам ...

... статі: володарями всіх стихій природи і всіх тваринних інстинктів, залишених нам у спадщину мавпоподібними предками ...<sup>52</sup>

Юнг твердить, що ні одна людина не є досконалою, що єдність підсвідомості зі свідомістю є тільки ілюзією та мрією людини. І дуже часто навіть добра воля і добрі інтенції бувають знищені сильнішими комплексами підсвідомості та часто індивід говорить чи робить те, чого він по суті не бажає.<sup>53</sup>

Це нам найкраще показує контраст між етюдом "Невідомий" і "Persona grata" Коцюбинського. В першому творі шляхетна відважна і повна посвяти для інших людина переживає моменти слабости і страху. В другому творі, в дійсності безсумлінна і наскрізь зла людина, тюремний кат, в складних конфліктах душевних процесів починає відчувати огиду до свого діла.

М. О. Костенко, зупиняючися на уступі з "Fata morgana", де автор зображує підпал Хомою стіжків сіна, дивується "що письменник захоплено малює картину вогняної стихії, ... [бо] це накладає свій відбиток і на оцінку дії Хоми". А далі критик питає: "Чи немає тут суперечности? Чи не вибрав письменник безпристрасної позиції, з висот якої і малює з однаковим захопленням добро і зло?"<sup>54</sup>

Безперечно, Коцюбинський не гльорифікує зла, ані не

52. Цитовано в статті М. Рудницького, "Незабутній образ", стор. 246.

53. Jung, *Analytical Psychology: Its Theory and Practice*, pp. 80-81.

54. Костенко, стор. 105.

пропагує його. Цього не робив ніхто з імпресіоністів. Проте він дивиться на зло з безпристрасних позицій з тієї самої причини, що він нікого не засуджує і не прославляє, але тільки споглядає дійсність і зображує її правду так, як вона в даному моменті виглядає.

З таких самих безпристрасних висот, споглядає Коцюбинський на свого героя в етюді "Цвіт яблуні". І він розкриває нам образ людини, що є глибоко чуттєвою, що є люблячим батьком, добрим чоловіком своєї дружини та справжнім письменником-мистцем.

Українська критика помітила, що головною темою в етюді "Цвіт яблуні" є роздвоєння психіки батька й письменника. На нашу думку, основною темою цього твору є друга, внутрішня тема з нашої схеми, — філософська проблема життя і смерті. Тому цілком слушно стверджує А. Музичка в своїй статті "Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського", що автор "в етюді 'Цвіт яблуні' займається питанням смерті".<sup>55</sup> Він також підкреслює, що письменник від нікого цієї теми "не потребував позичити", бо ніколи ще в літературі не писали про смерть так багато, "як за 90-х і 900-тих років, коли йшла боротьба за розуміння життя та його мети".<sup>56</sup> На думку Музички, "питання закону природи, що таке життя і смерть, і студіює художньо Коцюбинський у творі 'Цвіт яблуні'".<sup>57</sup> Однак він доходить до помилкового висновку, що безсмертність Коцюбинський добавав у матеріалі "для художнього твору, що почав жити на чийсь смерті",<sup>58</sup> себто на смерті дитини письменника. На нашу думку, сама розв'язка проблеми смерті людини, яку шукав Коцюбинський, лежить багато глибше. В своїх споминах про Коцюбинського пригадує Микола Чернявський питання, які не випадково хвилювали письменника: "що я єсть таке?"

55. Музичка, стор. 101.

56. Там же, стор. 102.

57. Там же, стор. 104.

58. Там же, стор. 107.



Звідки прийшов, куди піду? Нащо живу на світі?..."<sup>59</sup> В етюді "Цвіт яблуні" питання життя і смерті показане у вічному ритмі звуку капатала та в трьох етапах цієї теми, що їх розвиток напружено зростає від ночі до досвітку та до сонячного ранку, себто у вічному колі життя.

Глибоке занурення в підсвідоме життя людини без сумніву в'яже Коцюбинського почасти з модерним романом т. зв. "потіку свідомості". Коцюбинського можна назвати предтечою цього жанру в українській літературі. Н. Л. Калениченко висловлюється неточно, пишучи, що "етюд 'Невідомий' має монологічну форму, вірніше — відтворює 'потік свідомості засудженого на страту . . .'"<sup>60</sup>

"Потік свідомості", як жанр, характеристичний в першій мірі тим, що займається не інтелектуальною активністю героїв, а їх душевним життям, яке лежить так глибоко, що часто сама людина не є свідомою цієї активності своєї психіки.<sup>61</sup> Іншими словами, якщо психіку людини можна порівняти з льодовою горою, з якої тільки маленька частина знаходиться над поверхнею, то письменники цього жанру головний натиск кладуть на дослідження тих шарів, що положені найдалше від поверхні свідомості та які не дозріли до словесного вираження.<sup>62</sup> "Потік свідомості" не має нічого спільного з думками та споминами, які вже готові для вислову, або записування їх.<sup>63</sup> "Література 'потіку свідомості' є психологічною літературою, але вона мусить бути досліджувана в площині, в якій психологія змішується з епістемологією".<sup>64</sup>

Коцюбинський наближається тільки до тих письменників

59. М. Чернявський. "Червона лілея", *Твори в двох томах*, т. 2 (Київ: Дніпро, 1966), стор. 500.

60. Н. Л. Калениченко *Великий сонцепоклонник* (Київ: Дніпро, 1967), стор. 135-36.

61. Humphrey, p. 13.

62. *Ibid.*, p. 4.

63. *Ibid.*, pp. 2-3.

64. *Ibid.*, p. 6.

жанру "потіку свідомості", які використовують імпресіоністичні змислові враження та чутливість до світла і звуків для вияву внутрішнього психічного життя своїх героїв.<sup>65</sup> І він, так само як згадані письменники, використовує враження протагоністів від зовнішніх явищ докільля для інтерпретації їх підсвідомого стану психіки.<sup>66</sup>

Отож тільки те, що є хаотичним, необґрунтованим відруховим і спонтанним у психіці героя, в'яже етюд "Невідомий" з жанром "потіку свідомості". Чим глибше сягає Коцюбинський в душевне життя свого героя, тим більш несподівано для самого героя відзиваються внутрішні голоси його різних площин свідомості. Проте сам внутрішній монолог, посередній чи безпосередній, ані раціональні роздуми, не є ще доказом, що етюд "Невідомий", як пише Калениченко, "відтворює 'потік свідомості' засудженого на страту". Тому цілком непотрібно Калениченко старається виправдати "трохи хаотичне переплетення споминів, вражень, думок . . ." <sup>67</sup> в'язня як наслідок його схвилюваності. І так само треба заперечити приписування Коцюбинському тенденційного наміру в такому дусі, як, мовляв, "оспівування мужности революціонерів надавало великого ідейного й виховного значення новелям М. Коцюбинського . . ." <sup>68</sup>

Етюд "Невідомий" засвідчує, що навіть відважні месники за народні кривди переживають свою внутрішню складну драму душі. Це виявляється не тільки тоді, коли герой чекає страти в своїй в'язничній камері, але теж тоді, коли він виконує атентат і навіть перед тим, заки він має його виконати. Він переживає всі людські слабості, весь жах непевності і страху. А пізніше, в самотній камері, він знову

65. *Ibid.*, p. 14. Думки Гамфрі висловлені з приводу ранніх творів В. Вульф.

66. *Ibid.*, p. 80. Гамфрі також покликається на роман Д. Річардсон "Pilgrimage".

67. Калениченко, стор. 136.

68. Там же, стор. 137.



відчуває цей таємний холод душі, невтомне бажання жити, тугу за любов'ю й особистим щастям, болісні згадки про матір, надії на втечу з в'язниці, бунт проти передчасної смерті, нудьгу самоти, думки про самогубство, красу світу, якої не відчував так ніколи перед тим, страх перед смертю та врешті все те, що далі живе в голові й в серці, що він старається задушити в собі і що "кричить в серці, глибоко в серці . . . " <sup>69</sup>

Зате Калениченко має рацію, коли пише, що в цьому етюді "вражає тонкість і майстерність психологічного аналізу, вміння вибрати найхарактерніші деталі" <sup>70</sup> в зображенні психічного стану людини. Зовнішнього вигляду цієї людини ми не знаємо, але її внутрішній образ, в даних подіях, розкривається перед читачами в найдрібніших нюансах його душевних переживань.

Тема життя і смерті, а головню межевої ситуації людини в обличчі смерті, були частими темами в творах Коцюбинського. В нарисі "Хвала життю" Коцюбинський ще раз повертається до питання закону природи та перемоги динамізму життя над стагнацією, яку викликає розпач з причин трагічної смерті інших. І, коли в етюді "Цвіт яблуні" ця перемога над депресією дається одній людині, то в нарисі "Хвала життю" товпі людей різного середовища, соціального становища та професій.

Композиційно етюд "Невідомий" є зітканий з моментальних внутрішніх вражень від стану душі невідомого героя, а нарис "Хвала життю" є плетивом зовнішніх, моментальних вражень від дійсності, побаченої автором на руїнах знищеної землетрусом Мессіни в Італії.

Тканина вражень в етюді "Невідомий" є переплетена нитками різних площин свідомості. Знаходимо там спомини з пережитих подій, включно з думками про свою нову ситуацію, уявні враження візійного характеру про свою

69. М. Коцюбинський, "Невідомий", *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 193.

70. Калениченко, стор. 136.

майбутню екзекуцію, разом з розумінням конфлікту між суперечними настановами своєї власної свідомості. Всі ці враження від власної душі впливають одні з одних та спонукують появу все нових, часом хаотичних і несподіваних для самого протагоніста, і творять разом образ безперервної активності людської психіки. Зовнішньо цей комплекс вражень об'єднаний засобом безпосереднього внутрішнього монолога та повтору слова "невідомий", що врешті самою назвою етюду замикає ввесь твір у композиційну цілість.

Плетиво вражень у нарисі "Хвала життю" є побудоване на контрасті двох протилежно суперечних вражень під побаченої дійсності. Перше — це враження від людських очей, що проникає ввесь твір і ввесь простір жахливо знищеного міста та виглядає з усіх його руїн:

Очі! Ті страшні, чорні, жахливі очі, які замкнули в собі пекло . . . Може світити сонце, голубіти море і небо, сміятися радість, а ті очі, поширені й мертво блискучі у великих орбітах, звертали погляд вглиб себе і божевільно вдивлялись у розхитані стіни, вогонь і трупи, найближчих. Мені задавалось, що коли б сфотографувати їх, на пластинці вийшли б не людські очі, а картина руїни. <sup>71</sup>

Під враженням від тих повних розпуки очей, автор бачить жахливі сцени спричинені землетрусом, сліди розторощеного життя між руїнами та нещасних, побитих горем людей, що врятувалися. З кожного кутика між руїнами виглядає обличчя смерті, яке залишає навіть на каменях свою страшну відбитку: "Стародавній фонтан постраждав мало, але він з тої ночі засох, наче виплакав сльози над чужим горем. Сухі роти тритонів умирали од спраги". <sup>72</sup>

Друге, кінцеве враження, що викликало протилежний образ дійсності, є від збіговища людей, що юрмилися коло

71. М. Коцюбинський, "Хвала життю!", *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 421.

72. Там же, стор. 422.



купця, який стояв на візочку і викрикуючи, рекламував і продавав косметику. І жінки, вкриті чорною крепою жалоби, пильно стежили за кожним його словом і рухом, жадібно купуючи собі молодість і красу за чотири сальдо. Під враженням цього образу відвідувач цього зруйнованого міста вперше доглянув "зелені гори, залиті радісним сонцем, помаранчеві сади, безконечний шовковий простір блакитного моря". На нього не діяли вже страшні руїни знищеного міста, що поховали понад 40 000 людей, і його "душа . . . проспівала над сим кладовищем хвалу життю ..."<sup>73</sup>

В одному моменті очі жінок здавалися йому "страшні, чорні, жахливі . . .", а зараз в другому моменті, повні захвату і надій на молодість і красу. Від першого враження оповідач бачить щось цілком інше, протилежне й суперечне, ніж від другого враження. Де правда, а де ілюзія дійсності?

## ІЛЮЗІЯ ТА ДІЙСНІСТЬ В ЖИТТІ ЛЮДИНИ

З проробленої вже аналізи кількох творів Коцюбинського випливає, що імпресіоністично-психологічне зображення людини, яке базується на моментальних враженнях, взагалі не подібне до портретів дійових осіб у письменників реалістичної школи. Щобільше, ці зображення часто цілком незалежні від реальних появ людей. Вже сама обставина, що чистим сприйманням відсутня можливість доторку, почуття статичності, те, що головним чином могло б установити їх конкретність і стабільність, ставить їх поза межі фактичної реальності.<sup>1</sup> Іншими словами, "те, що реальне, не сам предмет, але поодинокий зміст пізнання, себто точка стику між духом і матерією".<sup>2</sup> Для пізнання об'єкту необхідно мусить бути завжди суб'єкт. Однак не той суб'єкт, що займає позиції супроти об'єкта і який обдарований здібністю апіорного знання, але той, що тільки споглядає, себто психологічний суб'єкт. Тим він прив'язаний до предмету свого споглядання і пристосований до його найбільш індивідуальних форм<sup>3</sup>

1. Raphael, S. 54.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

73. Там же, стор. 425.



В цей спосіб пояснюється психологізм імпресіонізму, а тим самим і психологізм у творчості Коцюбинського, де зв'язок між людиною й довкіллям та взагалі всю світобудову проєктовано в площину психологізму.<sup>4</sup> В цій площині об'єкт і суб'єкт уже не протистоять один одному, як два окремі світи, що їх треба в творчому акті пізнати та об'єднати, але вони творять заздалегідь одне спільне іманентне явище.<sup>5</sup> Отож ніщо не посідає правди дійсності, що не зможе стати змістом пізнання, ані людина, предмет чи явище саме в собі, ані щонебудь, що виходить поза поодинокий акт сприймання. Результатом цього чистого сприймання стають безпосередні, спонтанно-моментальні враження, а тим самим і "повне роздріблення світу в його усталених поняттях".<sup>6</sup> Основну роль відіграє індивідуалізація поодинокого акту сприймання, що охоплює неповторний та завжди певно означений психо-фізичний стан, який визнається за істину, та "що баченому протистоїть тільки небачене, а не правильно або неправильно бачене".<sup>7</sup> Це сприймання дійсності, що є емпіричним пізнанням, правдою, називає Р. Гаман "внутрішнім досвідом".<sup>8</sup> Водночас кожне змислове враження, що стає цим внутрішнім досвідом, є "незалежне від того, чи воно відповідає якомусь реальному об'єктові чи ні".<sup>9</sup>

І так, наприклад, "сухий гриб" з твору Коцюбинського "Лист", не відповідає реальному об'єктові, яким є обличчя матері, хоч по суті інші змислові враження можуть мати певне відношення до баченого об'єкту. Такі сприймання вражень визначає оповідання "В дорозі". І, хоч там мають певне відношення до сприйнятого об'єкту такі враження як:

4. Ibid.

5. Ibid., S. 55.

6. Ibid.

7. Ibid.

8. R. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst* (Köln: Verlag der m. Dumont-Schaubergschen Buchhandlung, 1907), S. 112.

9. Friedemann, S. 62.

"— Ай! — Високе, чисто жіноче і різно-дзвінке . . . " чи ". . . виднілись тільки їх круглі зади . . .", вони ніколи не конкретизують їх повної статичної сукупності, а завжди є тільки деталями, що служать як допоміжні номінальні фактори для поодинокого змісту пізнання. Якраз таким чином, пише Фрідеман, філософія Маха знаходить свій мистецький вислів в імпресіонізмі, що світоглядом

заперечує цей світ і це "я", як реальні одиниці, та сприймає їх обох зовсім номіналістично, лиш як узагальнюючі поняття для схоплення поодинокого змісту досвіду. Враження від якогось предмету не є ані його відбиткою, ані тим, що є в якомусь "я", але воно стоїть посередині між предметом і "я", при чому ці два заперечуються.<sup>10</sup>

Цей світогляд імпресіонізму також відбився в картинах Едуара Мане (1832-1883) — "Сніданок на траві", "Олімпія", "Шинок" та інші. Тож, наприклад, в останньому артист представив образ дівчини, ніби розчленований на дві особи. Подібний мотив як у Мане, зобразив Коцюбинський в згадуваному вже нарисі "Хвала життю". Можна сказати, що враження від трагічних жіночих очей є ілюзією у відношенні рівночасного враження від тих самих жінок, які з захватом в очах купують собі косметику. Те саме бачимо в етюді "Цвіт яблуні". В призмі розчленованої психіки людини показуються не тільки два аспекти, але цілий спектр її особистості, її дуже складного внутрішнього світу. І справа тут у тому, що кожний аспект тільки в уламковій моменту є назовні виявленою істотністю людини і як окремий фрагмент цілості самий в собі є реальною дійсністю, однак у відношенні до попередньої чи наступної, яким суперечить, стає ілюзією. На цій підставі Бар висловив думку, що "всі речі, коли їх доторкнутися з вимогою правди, негайно пермінюються в брехню; а хто шукає дійсності, знаходить тільки позірність",<sup>11</sup> себто ілюзію.

10. Ibid.

11. Bahr, "Wahrheit, Wahrheit!", *Kulturprofil der Jahrhundertwende*, S. 142.



Переконавання імпресіоністів, що появи людей і явищ є ілюзорними, викликало в них прагнення виявити "світ, схований за тим, що бачимо, суть, сховану за видимістю",<sup>12</sup> та ту правду дійсності, що є єдиною й неповторною в даному моменті, хоч вона є водночас безперервно змінливою в часі. В цій її безперервній змінливості, в русі цих окремих, суперечливих і часто хаотичних часток, знаходить Коцюбинський нову і глибшу пов'язаність цілості. Цією об'єднувальною ланкою розсипаних і змінливих часток є цілість їх руху, в якому розкривається пізнання глибшої абсолютної правди. Цього пізнання письменник завжди дошукувався і його показував у внутрішньому змісті своїх творів. Отож, наприклад, перехід від ночі до ясного ранку в етюді "Цвіт яблуні" та однозвучні зміни в психіці протагоніста виявили в цілості їх руху пізнання глибшої абсолютної правди про перехід від життя до смерті і від смерті до життя.

Варто зауважити, що Михайлина Коцюбинська, хоч і заперечує імпресіоністичний світогляд Коцюбинського,<sup>13</sup> як це роблять усі радянські критики, твердить, однак, що "лише виховавши в собі тонкий філологічний зір і слух, можна побачити, як із таких майже невидимих неозброєним оком образно-емоційних, 'молекул' складається художній організм твору".<sup>14</sup> Вона також приходить до такого самого висновку, який робимо й ми, говорячи, що "злиття вражень, знімків зовнішнього світу . . . в решті решт дозволяє спостерігати всю складну внутрішню будову світу".<sup>15</sup>

Проте пізнання цієї абсолютної правди через спостереження її з височин цілості руху всіх змінливих часток, себто через освоєння "злиття вражень", приходить людині важко. Звичайно кожна людина схильна сприймати хвилову ілюзію за правду. Тому цей факт викликав думку про

конечність демаскувати прийняті й визнані поняття дійсності.

Це питання розглядається в багатьох новелях і драмах Артура Шніцлера. Ми знаходимо його також у творах Антона Чехова. Гі де Мопассан пішов ще далі, заявляючи що

. . . наївність, зрештою, вірити в реальність узагалі, коли кожен із нас має свою власну реальність у своїх думках і своїх органах. Наші очі, наші вуха, наш нюх і наш смак створені по-різному, тому існує стільки істин, скільки є людей на світі.<sup>16</sup>

Мопассан підкреслює, що письменник повинен бути чуйним на змістові враження, бо "кожна найменша дрібниця захоче щось невідоме".<sup>17</sup> Однак на підставі свого переконання, що життя непослідовне, незв'язане і незрозуміле, нелогічне і суперечне,<sup>18</sup> він приходить до висновку, на думку Лавріна, що "ті артисти є великими, які спроможні допомогти іншим людям побачити їхню власну особливу ілюзію".<sup>19</sup>

Розкривання видимої позірності, або демаскування ілюзорності явищ дійсності, є частими темами також у творах Коцюбинського. Найкращою ілюстрацією загублення почуття реальної дійсності, неспроможності зустріти віч-на-віч її безжалісну правду є знаменита новеля Коцюбинського "Лялечка".

Українська критика свого часу, хибно розуміючи задум автора, висловила неприхильно про цей твір. Головною героїнею "Лялечки" є Раїса Левицька, неодружена сільська учителька, з вигляду негарна, а щогірше — "стара панна". В тогочасному суспільстві любов старої панни викликувала іронічну посмішку та кпини: "Як сміє вона кохати? Вона

16. Гі де Мопассан, "П'єр і Жан", *Твори у восьми томах*, т. 6 (Київ: Дніпро, 1971), стор. 394.

17. *Там же*, стор. 399.

18. *Там же*, стор. 394.

19. J. Lavrin, "Chekhov and Maupassant", *The Slavonic Review*, Vol. 5, No. 13 (June, 1926), p. 9.

12. Raphael, S. 54.

13. М. Коцюбинська, *Література як мистецтво слова* (Київ: Наукова думка, 1965), стор. 312.

14. Коцюбинська, стор. 126.

15. *Там же*, стор. 127.



погана й стара . . . " <sup>20</sup> Даною обставиною Старицька-Черняхівська пояснює співчуття Коцюбинського та його жаль "для сеї самотної бідної душі", а через те й намір теплотою серця надати всім епізодам чулого та теплового тону. <sup>21</sup> І всупереч цьому добросердечному намірові письменника, на думку Старицької-Черняхівської, ця "раціоналістично настроєна, суха і озлоблена немолода дівчина перемінюється в екзальтовану девицю" <sup>22</sup> в творі Коцюбинського.

В своїй статті "Розвиток психологічної новели Коцюбинського" Филипович погоджується з думкою Шамрая і Зерова, що етюд "Лялечка" є "зразком поглибленого психологічного оброблення теми". <sup>23</sup> Він заперечує погляд Єфремова, що там Коцюбинський "обертається до людської нікчемности та гидотности", <sup>24</sup> але все ж таки підкреслює, що письменник займається патологічними формами запізненого кохання, бо автор "робив спробу дати не тип, а індивідуальність, що взагалі характерне для творів на патологічні теми". <sup>25</sup> Филипович признає, що Коцюбинський "вперше виявляє інтерес до проблеми особистого щастя, не пов'язаного з суспільним життям", що письменник ніде "не показує, що постать Раїси є типова для сільської вчительки" <sup>26</sup> та погоджується з поглядом Шамрая, що вона є "справжньою антитезою" працівниці на народній ниві. <sup>27</sup> Але водночас Филипович все ж таки переконаний, що письменник "накресливши *типа*,

20. Л. Старицька-Черняхівська, "Елементи творчости М. Коцюбинського", *Літературно-науковий вісник*, 5 (1913), стор. 212.

21. Там же.

22. Л. Старицкая-Черняховская, "М. М. Коцюбинский: Опыт критического очерка", *Киевская старина*, 92-94 (1906), стр. 307.

23. Филипович, "Розвиток психологічної новели Коцюбинського", стор. XXI.

24. Там же.

25. Там же.

26. Там же.

27. Там же.

наділив його переживанням *індивідуальности*", <sup>28</sup> які не можуть належати вчительці, а належать авторів, і тому весь її образ неорганічний та штучний. <sup>29</sup>

Шум української критики, який знявся навколо цієї новели, був викликаний тим, що характер, представлений у ній, був у такій мірі незвичний і так мало пов'язаний з традиційним образом учительки в українській літературі, що критики шукали чужого тематичного запозичення, щоб в цей спосіб "знайти йому літературне виправдання". <sup>30</sup> Филипович констатує, що в цій новелі "кидається в вічі поєднання в центральному образі рис різного оточення" <sup>31</sup> і закидає Коцюбинському вживання деяких образів, як "умовних літературних красот", <sup>32</sup> що також на думку Зерова "не завжди можуть характеризувати учительку Раїсу". <sup>33</sup> Ці "умовні" літературні засоби, мовляв, письменник використовує "не тільки в суто-описових місцях, але й там, де йому треба визначити думки й настрої своєї героїні", <sup>34</sup> як ось повтор слова "колодязь" у різних варіантах словосполучень. Тим-то Филипович вважає, що "образ 'колодязя' тут виразно дано не як Раїсин, а як авторів". <sup>35</sup> Так само почуття Раїси, до "під твердою шкаралушкою лялечки у неї виростають барвні крила й набирають сили до льоту", на його думку, не можуть бути "аналогією до паталогічних [sic!], ірраціональних процесів, що відбуваються у Раїсі", <sup>36</sup> які крім еротичного моменту мають теж домішку "мазохізму". <sup>37</sup> В наслідок цього, Филиповичові здались виправданими висловлювання таких українських критиків, як В. Поточний та В. Миронець,

28. Там же, стор. XXII.

29. Там же.

30. Там же.

31. Там же, стор. XXIII.

32. Там же, стор. XXIV.

33. Там же.

34. Там же.

35. Там же, стор. XXV.

36. Там же.

37. Там же, стор. XXIII.



що писали в *Киевской Старине*: "В цьому оповіданні ми не бачимо ясно вираженої, основної ідеї", та "важко зрозуміти перш усього мету й намір автора, що хотів сказати своїм твором Коцюбинський".<sup>38</sup>

В своїх творах Коцюбинський не ідеалізував героїв і ніколи їх не засуджував. Тим більше, — він відмовлявся від усякої тенденційності, навіть тоді, коли вона була найбільш благородною, як ось співчуття і жаль до знищеного життя самотньої дівчини. Всякі чуттєві емоційно-суб'єктивні мотиви не дозволили б йому показати сувору правду життя і справжній образ людини. В цьому полягає світоглядова спільність всіх імпресіоністів. Цю думку висловив одверто Чехов у листі до А.С. Суворіна з 30 травня 1888 року: "Художник не повинен бути суддею своїх персонажів і того, про що вони говорять, а тільки безстороннім спостерігачем".<sup>39</sup> В листі до Суворіна з 4 травня 1889 він знову повторяє цю саму думку, заявляючи, що "тільки байдужі люди спроможні ясно дивитися на речі, бути справедливими

Питання подібності творчості Коцюбинського з творчістю інших імпресіоністів треба шукати не в тематичному плані, а в загальній однозгідній настанові. Коцюбинський, так як і всі імпресіоністи, ніколи не зображує ніяких типічних характеристик, а завжди неповторну індивідуальність людини, байдуже до якої професії чи стану вона належала б; байдуже, чи ця людина була бідною чи багатю, селянином, адвокатом чи священиком, сільською вчителькою чи монахинєю і т.д. Під кожною професією, під кожним заняттям, яке об'єднувало цих людей однаковою активністю, Коцюбинський шукав захованої людини як неповторної індивідуальної одиниці.

38. Там же, стор. XXV.

39. А. П. Чехов, "А. С. Суворину", *Полное собрание сочинений и писем*, т. 14 (Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949), стр. 118.

40. Там же, стор. 355.

З браку місця я не можу затримуватися на композиційній аналізі наступних творів Коцюбинського, а тільки обговорюватиму їх відношення до самої теми розділу.

Новелю "Лялечка" написав Коцюбинський в 1901 році, коли його творчий світогляд був уже цілком скристалізований. Цей твір у стосунку до нашої теми виконує два завдання. Найперше, він демаскує багато ілюзорних уявлень українського суспільства та літературної думки щодо прийнятої концепції типічності. В цьому випадку — типічності сільської вчительки та типічності т. зв. "старої панни".

Збентеження, яке викликав Коцюбинський образом Раїси, найкраще виявилось в реакції публічної opinio на цей твір. Однак переконання, що бідна сільська вчителька є таким ідеалом посвяти для народного добра, що вона є позбавлена, крім самої ідейної мети власної праці, всіх інших людських прикмет, всіх особистих почувань, вроджених нахилів чи взагалі нормальних людських бажань, було знищене. Так само усунув письменник переконання, що негарна "стара панна" є нездідна безтямно кохати.

Крім того, Коцюбинський крок за кроком розвінчує ілюзію самої Раїси, ілюзорність тих обставин та ситуацій, а також внутрішніх неусвідомлених переживань, з якими вона жила. Тому весь твір проєктовано на площину прийнятої людиною ілюзії. З цієї точки зору розкривається задум письменника, себто те, що він хотів сказати читачам: ми не знаємо себе, ми не знаємо правди дійсності.

Першою ілюзією Раїси була її професійна праця. Все, що її навчили в школі про любов до народу; всі її мрії віддано служити народові — все те виявилось недостатнім в житті. І хоч Раїса любила свою вчительську працю, хоч вона потішала себе, що служить високій справі й не є зайвою в світі, то все ж таки "ця теорія з кожним роком блідла, поповіла і з часом загинула".<sup>41</sup> Людська натура не виносить

41. М. Коцюбинський, "Лялечка", *Твори*, т. I (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 373.



цілковитої інтелектуальної самотності і домагається хоч трохи щастя для себе.

Як видно з тексту новели, запал Раїси був стишений не тільки браком особистого щастя. Вона надто добре відчувала, що рецепта ідейності була тільки реторикою молодих семінаристів. Священики по селях, що виходили з духовних семінарій, були не тільки в практиці життя інакшими, але теж були вороже наставленими до таких відданих учительок, як Раїса. Вони не завжди прагнули поліпшити долю селян, а часто дбали про свої власні утилітарні користи та владу над селянами. Тому й кожне село, в яке вона переїздила, вона бачила в таких безнадійних мінорно-сірих кольорах.

Негативне наставлення до священиків розвіює отець Василій з розвитком певних, незалежних від Раїси, обставин. Потрясаюче враження від жахливої весняної бурі з громовицями розкрило Раїсі її власну безпомічність і страх у контрасті з враженням від добродушного обличчя та лагідних сірих очей прибулого священика, з яких віяв на неї такий спокій, що вона, заспокоївшись "не могла пустити його так швидко од себе".<sup>42</sup> Водночас вона відчувала його прихильність, уважливість та його клопотання про неї. Сам цей факт, що хтось думає про неї, що хтось змокнувши, прийшов у час дощу й бурі, бо турбувався про неї, вніс щось досі незнане, щось нове й гарне в самотнє життя Раїси. Вона знову ожила, пише Коцюбинський, так як оживає зів'яла природа по дощевій бурі, "наче електричність, пронісшись над землею, лишила дещо в цьому утлому тілі".<sup>43</sup>

Іншим сприятливим моментом у їх відносинах були спільні спомини молодости, спільні знайомі. Раїса навіть знала покійну дружину отця Василя, Фаню, яка була її товаришкою в школі. В неї народжується нове почуття. Співчуття до самотньої долі священика збігається з її власною самотньою долею. Тася, дочка отця Василя, що

приїжджає на вакації в село та старенька його мати, тепла родинна атмосфера в парафіяльному домі, і все це разом — збільшує прив'язання Раїси до отця Василя, пригадує дитинство і щораз у більшому контрасті відмежовує її від попереднього самотнього існування. Коцюбинський з майстерністю мистця показує, як одна по одній крапля нормальних невинних почувань врешті зливається в глибоке почуття любови, народження якого в своїй душі навіть сама Раїса не є свідомою. Нічого ненормального, нічого патологічного не розкриває Коцюбинський. Навпаки, глибока свідомість моралі, і засвоєна вихованням з дитинства пошана до духовних осіб не дозволяє виплинути цьому почуттю на поверхню свідомости, пізнати себе. Її любов застрягає в шкаралущі лялечки, себто в глибоко захованих надрах підсвідомої психіки. І тільки тоді, коли почуття невимовного щастя пронизувало її душу, вона "мала таке чуття, наче під твердою шкаралущею лялечки у неї виростають барвні крила й набирають сили до польоту".<sup>44</sup> Більша сила від неї самої домагалася бути постійно в товаристві отця Василя, бачити і чути його та розмовляти з ним. Вона відчувала, що він їй подобається: "од його високого чола били спокій і шляхетність, сірі очі променіли щирістю, освічували тихим світлом ціле обличчя".<sup>45</sup> Раїса знала, що він був удівцем і вона "чула часом у серці певну ніжність, якесь материне почуття до цього знівеченого життя, і їй легше було вибачити о. Василеві, ніж кому іншому".<sup>46</sup> Щобільше, любов затьмарила їй очі. Вона вже не могла бачити справжньої дійсності, навіть не помічала поганих прикмет вдачі отця Василя, його поведінки з селянами, явної демагогії в церковних проповідях, що суперечили його вчинкам. Він виріс для неї до такої височини душевних прикмет, з якої ілюзія могла потрапити вже тільки в містицизм.

Час до часу відзивається в її душі раціональний голос свідомости:

42. Там же, стор. 379.

43. Там же.

44. Там же, стор. 390.

45. Там же, стор. 385.

46. Там же.



— Не треба ілюзій, не треба омани . . . годі закривати дійсність... я не дитина. Коли моє життя не вдалося, не можу ж я осолодити його цукерком у розмальованій обгортці... я не хочу себе дурити, не треба мені марних надій, не треба мені нікого й нічого...<sup>47</sup>

З цього абзацу ясно виходить, що не вона осолоджувала йому життя, а він їй, — не вона йому, а він їй був потрібний. Раїса гнівалася за це на себе і ще глибше занурювала своє почуття в підсвідомості. Єдиною реальною можливістю для неї було втекти від отця Василя, перебороти потребу бачити його. Але він не дозволяв цього:

Стурбований, що вона не з'являється на обід, о. Василь заходив у школу, і хоч Раїса кричала йому з спальні, що не хоче його бачити, що в неї голова болить, сідав у світличці і доти потішав її, доти розважав, поки вона не заспокоювалась... І знов таки вона мусіла бути йому вдячною.<sup>48</sup>

Ця поведінка отця Василя примушувала Раїсу віддячити йому. І заперечуючи цю час до часу усвідомлену ілюзію, вона ще з більшою наснагою та силою вживалася в неї.

Неусвідомлене кохання Раїси починає переживати свою внутрішню драму з моментом, коли отець Василій перестає виявляти позірну прихильність до неї. Можливо, що ця прихильність спочатку не була позірною, що його сердечне й тепле ставлення до Раїси було щире, також подиктоване співчуттям та добротою серця, можливо, що його інтенції не були погані. Коцюбинський неодноразово показував багатоплощинність людської психіки. Проте вже саме усвідомлення, що він полонив Раїсу своєю особою, що вона внутрішньо належить йому, спричинила в ньому реакцію проти неї. Вона стала для нього нецікавою, зануджувала його своєю присутністю, своїм захопленням і піклуванням. Він уже не старався

47. Там же, стор. 387.

48. Там же, стор. 388.

ховати деспотизму своєї вдачі, ставав неуважний, шорсткий і докучливий.

Ми не будемо зупинятися на всіх нюансах взаємин між отцем Василем і Раїсою та на психічних переживаннях Раїси, зв'язаних з ними. Враження від особи отця, від цих взаємин та від ситуацій в парафіяльному домі, в церкві, в школі та в селі розсипаються широкою скалею радості й болю, втіхи й терпіння, щастя й розпачу, немов через призму, в душі Раїси. Вона зайшла так далеко, зв'язала себе зі своїм почуттям так сильно, що для неї не було вже повороту назад. Глибокий внутрішній конфлікт між неусвідомленим коханням і несвідомим почуттям браку взаємності для її почувань проектується на щораз більше наростаючу ілюзію й знаходить там точку опертя та психічну рівновагу. Ілюзія, що неначе виростає з ілюзії, виправдує в очах Раїси всі вчинки, всю поведінку отця Василя. Віра в його покликання, в його місійну працю асоціюється з ролею Христа, а її терпіння з терпіннями Христа. Покора в терпінні Христа дає їй можливість і силу зносити весь жах свого терпіння також з покорою. Отець Василь любить Христа, бо він йому служить в церкві, отже вона теж любить Христа. Душевна точка поєднання з отцем Василем був Христос і Його любов. Тому в ілюзорному піднесенні щастя з причин цього душевного зближення, опертого на повній взаємності, бо Христос любить всіх, Раїса насправді відчувала близькість присутності не Христа, а самого отця Василя. В цей спосіб ілюзія починає прибирати реальні форми у внутрішньому житті Раїси.

З дійсною реальністю свого справжнього становища, — з незмінною ситуацією своєї самотності зв'язує Раїсу враження від колодязя, на дні якого, їй здається, вона перебуває і з якого вона не може видобутися. Це враження є Раїсине, а не накинене штучно автором, як "літературна краса", бо воно ясно віддзеркалює стан її психіки, який вона не завжди логічно може пояснити, бо він захований у підсвідомості. Часом враження колодязя заслонює так сильно ілюзія, що тоді вона його не відчуває. Це враження колодязя, що час до



часу впливає на поверхню свідомості, і говорить їй правду, що вона далі самотня, ніхто її не потребує і ніхто її не любить, що вона живе в найглибших надрах ілюзії, є викликане відповідним розміром її маленької спальні і голими, як у цямрини, сосновими стінами. Часом враження від колодязя зливається з враженням, що вона є неначе засклеплена в шкаралущі лялечки, живе далеко від реальної дійсності, у темному та мертвому світі ілюзій. З того темного царства ілюзій на волю, у світ реальної дійсності виривають Раїсу слова прибулої товаришки, яка під впливом так захоплено виголошеної розповіді Раїси про отця Василя, розуміючи в чому справа, говорить їй відверто: "ти його кохаєш".<sup>49</sup> Правда розторощує шкаралущу лялечки, в якій вона досі жила, позбавляє її ілюзій, але кидає Раїсу в ще темнішу безодню, — в ще глибший колодязь безвихідної самотності.

Ця сама проблема ілюзії та дійсності, правди та омани, але на прикладі двох яскравих контрастів, — протилежно сприйнятих вражень від певного явища, — проникає новелю Коцюбинського "Подарунок на іменини". Тема новелі така рідкісна, що важко було знайти якісь паралелі та запозичення в творах чужих письменників шукачам тематичної залежності Коцюбинського.

Новеля "Подарунок на іменини" зриває маску безпомилкової законності кари смерті. Вона розкриває всю жорстокість цього акту та безсердечну, холодну закам'янілість людської душі, що виявилася в гострому контрасті спонтанної реакції схвилюваного протесту молодого гімназиста під враженням страти.

Батько його, що репрезентує закон професією поліцейського чиновника, живе в "шкаралущі лялечки" прийнятого закону, що є для нього уособленням справедливості й правди. Він нікого й нічого більше не бачить, крім беззастережного послуху начальству та своїх мрій про службову кар'єру. Жорстокість кари смерті не існує для нього до такої міри, що він потаємно привозить свого сина на місце

49. Там же, стор. 396.

страсти, щоб в цей спосіб зробити йому незабутній на все життя подарунок на іменини.

Конфлікт між батьком і сином зростає в напрузі відмінних душевних настанов від враження, яке в кінці викликає цілковито змінену настанову, бо справедливість такого роду закону набирає проблематичного забарвлення в свідомості батька, в той час, коли в свідомості сина розбуджується через ненависть і бажання пімсти інстинкт убійника. Тому ця новеля розкриває, крім згаданої на початку, ще іншу глибшу правду про вдачу людини.

Коцюбинський не зображує поліцейського чиновника як потвору в людській шкірі, ані не засуджує його, а тільки показує його таким, яким він є. Він простакуватий і глупий, але на саму думку зробити синові приємність "лице його освітлила добра усмішка і тепло спалахнули очі".<sup>50</sup> Під час екекції він намагався стримати руку, "що тремтіла од ліктя до кінчиків пальців і тарабанила дрібно в висок".<sup>51</sup> А по екекції йому далі було тяжко зрозуміти невдячного сина, який є "кістка од його кости і кров од його крови".<sup>52</sup> Водночас він турбується, що губернатор може вигнати його зі служби, а директор — сина зі школи. Проте враження від протесту і бунту сина на вид страти, від гострого оскарження та образ, запустило коріння сумніву, викликало непевність правоти закону страти. Неспокій, що народився в його душі, дратував, бо не давав розв'язки, — "не міг же він, батько і поліцейський чиновник, якого боялись навіть дорослі, скорятись та каятись перед якимсь шмаркачем".<sup>53</sup> Батьківська і службова повага та гордість не дозволяли йому цього, але в його свідомості шкаралуща засліплення прорвалася і посіялось насіння пізнання.

Навпаки, його син, який ще довго не міг заспокоїтись від

50. М. Коцюбинський, "Подарунок на іменини", *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 389.

51. Там же, стор. 398.

52. Там же, стор. 399.

53. Там же, стор. 400.



враження жаху езекуції, повний бунту проти свого, тепер незрозумілого й чужого, а колись такого улюбленого батька та проти Якіма, старого друга, що виняньчив його, а тепер чужого ката, снував думки ненависти та пімсти. Згадане враження від доброти батька, від його легкої руки, що завжди "так ніжно гладила його по голові",<sup>54</sup> викликала бажання повіситися, щоб пімститися на батькові. А коли жаль йому стало самого себе, плянував наточити сокиру і відрубати голову катові Якимові. І водночас перед його очима з'являлась ця жахлива картина: Гойдалась повішена чорна фігура, а з нею придорожні верби і телефонічні стовпи.

Де ілюзія, а де правда вдачі? Яку глибшу правду виявляє ця новеля? За службовою вірністю, за власною користливістю, за "невинною глупотою", якщо можна так назвати цей іменинний дарунок для сина, ховається звичайна примітивна людська істота, яка може в інших життєвих обставинах не обросла б шкаралушею байдужості. Нема лицемірства ані в словах поліцейського чиновника, ані в його дружини. Гонитва за службовим підвищенням засліпила все інше. І так само як поліцейський чиновник, його дружина з запламованим минулим, готова знову поповнити неморальний вчинок, щоб краще жити. Страх і водночас тиха радість проймала їх, бо син побив віцегубернаторського сина, перед яким він, поліцейський чиновник, "козирав". Він і його дружина були такі однозгідні у всій їхній життєвій філософії, що повна гармонія панувала в хаті, де "зелена лампа тепло світилась . . . як добре серце у грудях", де всі мрії кружляли навколо одної проблеми — "про кращі часи, коли . . . [його] нарешті оцінять",<sup>55</sup> і де зло вкралося, як "хатній злодій", і ніхто його не відчував і не бачив.

Навпаки, невинний молодий хлопець, що сприймає і бачить дійсність такою, якою вона є, вільний від усяких упереджень, приписів закону, концепцій справедливості,

54. Там же.

55. Там же, стор. 391.

жадоб добробуту, теорій про вірність начальству та турбот про свою кар'єру, через бажання пімсти здійснює в думках закон кари смерті.

Недармо Коцюбинський занотував у своїй записній книжці: "Убийник сидить в кожній людині, не з кожної тільки виходить". І також: "Як багато мучеництва на землі! Навіть у календарі на кожний день записано кілька мучеників".<sup>56</sup>

Проблема демаскування дійсності також майстерно опрацьована в етюді "Сміх". Світогляд імпресіонізму, згідно з яким "ми не знаємо [правди] дійсності, а тільки наші уявлення про неї . . . тому не дійсність, а враження від неї повинні бути предметом творчого зображення",<sup>57</sup> виявляється в кожному найменшому складнику форми цього твору.

Єдине слухове враження від моторошного, жахливо-злорадного сміху наймички, бо "слава ж Тобі, Господи, дочекалися люди . . ." <sup>58</sup> що панів б'ють, концентрує в собі весь замисел автора і розкриває досі небачену правду так несподівано, як несподівано цей сміх прозвучав. В цьому моменті, від враження цього сміху, демаскується подвійна ілюзія, яка існувала на двох площинах, зовнішній і внутрішній.

Зовнішньою ілюзією була відданість служниці, яку досі в домі адвоката Валер'яна Чубинського вважали за відданого приятеля родини, за розсудливу, спокійну та добру жінку та якій довіряли опіку над дітьми і домашнє господарство. Все те, що було досі беззастережно певним і в правоті чого не було ніякого сумніву, нагло зникає, як поганий сон. І в той час, коли цього приятеля найбільше потрібно, коли вся родина стоїть перед загрозою дикого погрому, цей друг родини виявляється ворогом.

Рівночасно ворогом виявляються всі ті маси темного

56. М. Коцюбинський, "З записної книжки", *Твори М. Коцюбинського*. Видання друге, т. 5, ред. С. Єфремова (Харків: Державне видавництво України, 1929), стор. 85.

57. W. Stammer, *Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart* (Breslau: Ferdinand Hirt, 1924), S. 34.

58. М. Коцюбинський, "Сміх", *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 177.



народу, що за поліпшення його долі віддано змагався адвокат Чубинський, з переконання демократ і ліберал. Він же витрачав свій дорогий час, їздив по селах і з таким запалом промовляв до селян, щоб розбудити їх свідомість, щоб нарід домагався своїх людських прав. І не раз "йому вдалось так просто й яскраво змалювати протилежність інтересів тих, хто дає роботу, і тих, що мусять її брати, що навіть самому ця річ стала яснішою".<sup>59</sup> Він ніколи не сумнівався в щирості своїх намірів і глибоко відчував, що промови йому удавались, радіючи, коли йому плескали, бо "знав, що то б'є в долоні розбуджена свідомість".<sup>60</sup> І через те прізвище його стало ненависне поліції та з'явилося на списках ворогів уряду. А тепер, коли уряд нацьковує темні маси народу на інтелігенцію і закликає нищити панів, від нього, що ризикував собою ради цього народу, всі відвернулися. Він чув, як за його плечима на вулиці шипіли: "Оратор!" А тепер так само радіє з його нещастя його наймичка: Чому? Перший раз це питання стало перед ним у всій своїй гостроті. І він побіг за наймичкою до кухні та "побачив те, біля чого щодня проходив, як той сліпий".<sup>61</sup>

В цьому моменті нищиться друга, внутрішня площина ілюзії, — зникає переконання власної правоти і появляється пізнання. Адвокат Чубинський вперше побачив, у якій нужді жила в його домі його наймичка. Він побачив:

Ті босі ноги, холодні, червоні, брудні й порепані... як у тварини. Дранку на плечах, що не давала тепла. Землистий колір обличчя... синці під очима ... . Синій чад в кухні, тверду лаву, на якій спала ... . Зламаної сили, що йшла на других... Сумне каламутне життя, вік у ярмі... Вік без просвітку, вік без надії... робота... . і все для других . . . щоб їм було добре ... їм, тільки їм...<sup>62</sup>

59. Там же, стор. 171.

60. Там же.

61. Там же, стор. 178.

62. Там же.

Побачивши це, він зрозумів, що не мав права домагатися від неї приязні. Він зрозумів теж, що даючи їй мізерну плату, вихваляв ще її за добрий характер. А тепер тільки дивувався, чому вона не страйкувала. Тепер також став зрозумілим і злісний "шипіт" за плечима на вулицях міста, тепер все стало зрозуміле. Його слова не збігалися з його ділом. Його теорії суперечили його власним вчинкам.

Те саме підкреслив Коцюбинський про отця Василя в етюді "Лялечка". Раїсине почуття любові засліпило образ дійсності. Вона не бачила правдивої вдачі отця Василя і захвалювала його перед селянами. Вони потакували їй, так само як наймичка Варвара своїм господарям, але в думці дивувались, "що слова проповіді і вчинки батющині і не зовсім сходяться якось".<sup>63</sup>

Колесник у своїх інтерпретаціях творів Коцюбинського за всяку ціну хоче накинути письменникові наміри боротьби проти "прогнилого" суспільства, на руїнах якого мало б повстати "суспільство вільних і щасливих людей"<sup>64</sup> комунізму. Як ми вже не раз підкреслювали, про інших радянських критиків, це твердження Колесника відзначається тенденційністю. Однак він має рацію, пишучи, що в оповіданні "Сміх" "вся увага сконцентрована на показі людини у внутрішній дії. Конфлікт, що лежить в основі сюжету оповідання, — психологічний. Але це не заважає розвитку подій . . . досягти граничної гостроти і динамічності".<sup>65</sup>

Крізь довгі століття лунали слова, виписані на трикутному фронтоні храму Аполлона в Дельфах: "Пізнай себе самого!" Цей клич став центральним у світогляді імпресіоністів і Коцюбинський здійснював його своєю творчістю. З появою імпресіонізму почалася боротьба не за правильність ідеологій, концепцій чи різних теорій, а за правду пізнання себе. Цій єдиній правді служив Коцюбинський, тому твор-

63. Коцюбинський, "Лялечка", стор. 388.

64. П. Й. Колесник, *Коцюбинський — художник слова* (Київ: Наукова думка, 1964), стор. 275.

65. Там же.



чість його є універсальною й вселюдською, навіть тоді, коли він черпав теми з сучасного йому українського життя.

Центральним твором Коцюбинського, що ввесь навантажений проблемою правди й омани дійсності й ілюзії в житті людини є "Fata morgana". Назва повісти, що означає міраж, сама за себе найвиразніше говорить про основну тему та задум автора. Подібно як в інших творах Коцюбинського, ця назва висуває на поверхню сховану внутрішню і головну тему, яка розвивається паралельно з зовнішньою сюжетною темою. На відміну від інших коротких етюдів та новель, цей твір є більшого формату повістю, яка складається з двох частин. Кульмінаційну розв'язку подій у фабулі цього твору знаходимо аж у другій частині.

Розглядати сюжетну конструкцію цієї цікавої повісти та аналізувати її стилістичну техніку наскрізь імпресіоністичної методи не дозволяє обмежений обсяг цієї праці. Однак не можна оминати тих питань, що яскраво висвітлюють взаємозв'язок імпресіоністичного світогляду автора з його технікою, — його освоєння та зображення об'єктивної дійсності в образі людини.

З тематичного боку слід розглядати героїв твору і події з їх життя перед і під час революційних настроїв 1905 року, що завершувалися в соціально-економічних бунтах селян. Для них тоді революційні правди поставали й зникали, немов перед вимученими спрагою привид води в пустелі.

Вразливість української критики побільшується, коли Коцюбинський торкався в своїх творах болючих і дразливих проблем селянства, в яких всі політичні напрямки були сильно заангажовані. Наслідком цього, всі вони від радикально-національних і ліберально-демократичних до соціалістичних і крайньо марксистських хотіли використати небуденну творчість Коцюбинського як знаряддя своєї боротьби. Але це ніяк не вдавалося. Образ села, який Коцюбинський накреслив у "Fata morgana", не вмещався в ніяку пануючу політичну концепцію. Наслідком цього ввесь гомін широкої критичної думки вкінці вилився на взаємне обвинувачення в неправдивій інтерпретації політичного світо-

гляду Коцюбинського, який завжди нав'язували його творчості. Іншими словами, на думку українських критиків, кожний письменник, що має якусь політичну концепцію у відношенні своєї батьківщини, обов'язково мусить просувати її в своїх творах. Ця настанова спонукала навіть Якубовського зробити закид Коцюбинському в хисткості його характеру, в нечіткості світогляду<sup>66</sup> та включити його до тих письменників, що зробилися "безбатченками".<sup>67</sup> Крім цього, виразно помітна суперечність у висловах Якубовського. В одному місці він називає імпресіоністичний літературний напрямок занепадницьким буржуазним декадентством і кризою літературного процесу,<sup>68</sup> а в іншому, визнає його окремішню філософію як цілу систему нового світосприймання, а Коцюбинського художній стиль — як "найкращі досягнення його доби"; творчість Коцюбинського — як "одне з найцінніших надбань дореволюційної української культури".<sup>69</sup>

Якубовський, підсумовуючи всі критично-політичні оцінки світогляду Коцюбинського, цілком слушно засуджує суперечки літературної критики про тенденції політично-громадські в творчому доріжку письменника. Він справедливо заперечує визначення творчості Коцюбинського як "активного речника домагань української національної буржуазії", стверджуючи, що нема творів, в яких "він виступав би активним поборником національно-політичних і національно-культурних домагань української буржуазії".<sup>70</sup> На думку

66. Якубовський, "До питання про психоідеологію творчості Мих. Коцюбинського", стор. 16-17.

67. Якубовський, " 'Fata morgana' Коцюбинського та наше 'сьогодні' ", стор. 165.

68. Якубовський, "До питання про психоідеологію творчості Мих. Коцюбинського", стор. 22.

69. Ф. Якубовський, "Проблема села в творчості Мих. Коцюбинського", *Критика*, 3 (1928), стор. 40-51.

70. Якубовський, "До питання про психоідеологію творчості Мих. Коцюбинського", стор. 16-17.



Якубовського, Коцюбинський так само не був і інтернаціоналістом.<sup>71</sup> У відповідь марксистам він пише:

Маючи величезний розмах щодо змалювання життєвих явищ, діалектичним синтетиком у своїй творчості Коцюбинський ніколи не був. Цим висновком ми ще раз спростовуємо припущення декого про марксистський світогляд, або марксистську може й несвідому, або підсвідому, суть творів.<sup>72</sup>

Якубовський вважає, що "ніхто не скаже, що цей твір [Fata morgana] підпорядковано будь-якій, бодай нечітко окресленій програмі".<sup>73</sup> Однак він заявляє, що інтелігенція в цій повісті не виконує в рішучу хвилину своєї історичної місії щодо "найменшого брата".<sup>74</sup>

Своїм твором "Fata morgana" Коцюбинський відкриває сувору правду, оголену навіть від власних, може, найщиріших бажань її такою не бачити. В той час в Україні літературна критика ще не розуміла того сміливого служіння беззастережній правді на базі світогляду, у зв'язку з яким Чехов висловив думку що "людина тільки тоді стане ліпшою, коли показати їй, якою вона є в дійсності".<sup>75</sup>

В світлі цього світогляду розвінчання ідеального образу людини в її універсальному пляні об'єднується в "Fata morgana" з розвінчанням ідеалізації селянства, що в сентиментально-народницьких концепціях надто сильно закорінилося в традиційній побутово-реалістичній літературі. Ця література виросла на любові до меншого брата, що йому письменники-народники співчували як жертві суспільної несправедливості. Рядом з цим, побутово-

71. Там же, стор. 17.

72. Якубовський, "Fata morgana" Коцюбинського та наше 'сьогодні', стор. 175.

73. Якубовський, "До питання про психоідеологію творчості Мих. Коцюбинського", стор. 16.

74. Там же, стор. 19.

75. [А. П. Чехов] *Note-Book of Anton Chekhov*, translated by S. S. Kotliansky and L. Woolf (New York: B. W. Huebsch, Inc., 1922), p. 94.

реалістична література добачала в селянстві носія моральних вартостей та представника українських національних прикмет і традицій. Але насправді українські селяни в 19 столітті були далекі від тієї ідеалізованої картини, що її розмалювали письменники цього напрямку.

В повісті "Fata morgana" Коцюбинський розкриває українського селянина як людину, хоч і побиту зовнішніми обставинами та внутрішніми комплексами, але в той сам час і як індивіда — з широкою гамою особистих і своєрідних прагнень, глибоких почувань і мрій. Водночас у цій повісті письменник розвінчує не тільки ілюзорні поняття інтелігенції про селян, але й власні прагнення та мрії кожної зокрема людини, зумовлені ілюзорним сприйманням дійсності.

Українське село, як окремішня соціальна верства, виявилось в цій повісті розсічене на внутрішні антагоністичні групи від безхатніх найбідніших наймитів до відносно заможних господарів. Повість концентрується навколо безземельної, але з власною хатою й городом, родини Воликів. Всі селянські постаті та різноманітні події в селі неначе в'яжуться з життям цієї родини.

Як завжди, Коцюбинський і тут не дає докладних портретів своїх героїв. Він тільки кількома лаконічними деталями, короткими штрихами малює їх у моментальних враженнях, показуючи в цей спосіб їх особливий зовнішній вигляд та розкриваючи їх внутрішній світ.

Характеристика Маланки, її чоловіка Андрія і дочки Гафійки окреслюється на гострому контрасті їх різних індивідуальних особистостей. Маланка живе однією ілюзією, якою є мрія про власну землю. Протилежно до Маланки, Андрій ненавидить землю. В його уяві, земля, як засіб прожитку, несе з собою всі небезпеки химер природи, неврожаю та даремної важкої праці. Він живе одною ілюзією, якою є мрія працювати на фабриці з тижневою готівкою. Їх дочка Гафійка не подібна своїми ілюзіями ні до матері, ні до батька. Залюблена в Маркові Гущі, вона живе його мріями революційних правд. Крок за кроком розвінчує



Коцюбинський всі їхні мрії, які врешті приводять всю родину до трагічної катастрофи.

Інші постаті, як індивідуальні одиниці, вплетені в тканину життя цієї рідни. Вони пов'язані з нею не тільки зовнішніми подіями, але також внутрішніми психологічними вузлами однакових або протилежних переживань. Три головні постаті, що неначе стоять на найбільш віддалених лініях трикутника, — це наймит Хома, який живе в "колодязі" своєї ненависти до панів; Підпара, заможний господар, що живе в "колодязі" свого дорібки; Марко Гуша, пропагандист селянських прав, які хоче здобути легальним засобом страйку. Вони діють на селянську масу, "розпалюючи ті або інші сторони селянської психіки, тягнуть усю масу за собою в той або інший бік".<sup>76</sup> Іншими важливими факторами, що впливають на селянську масу, є поголоски і чутки, які приходять з-зовні.

І наскільки кожен селянин показаний як окрема індивідуальність, настільки в юрбі, він затрачає свої прикмети, і підлягає збірній безособовій психіці всієї маси. І як кожний селянин зокрема зображений в цій повісті крізь призму власного внутрішнього психічного світу, розбитого на широку гаму різних своєрідних почуттів, так само збірна психіка маси, як окрема одиниця, розбита на складний спектр збірних стихійних інстинктів.

Манера імпресіоністичної техніки з багатоповерховій конструкції широкого полотна повісті зливається в співзвучний ритм з динамікою змісту, що разом виростають на ґрунті імпресіоністичної методи освоєння дійсності.

"Любимим засобом автора при змалюванні масових сцен є *полілог*".<sup>77</sup> В масових сценах юрби народу злива голосів одиниць виявляє загальні погляди чи думки всіх, без різниці, ким вони висловлені. Коцюбинський використовує змислові

76. Миронець, "Fata morgana" в основних стильових виявленнях, *Коцюбинський*, збірка статтів, за ред. Ол. Дорошкевича (Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931), стор. 128.

77. Костенко, стор. 115.

враження від такого багатоголосся для розкриття внутрішньої безособової психіки маси, що в цьому випадку виступає як збірна одиниця. Враження від полілога неначе просвітлює колективну свідомість психіки маси.

Маса, як необмежена кількість рівновартісних одиниць, на думку Гайгера, творить "аморфний агломерат тобто безформу, незорганізовану, нерозчленовану збірноту",<sup>78</sup> що є "депозитарієм потенціальної енергії".<sup>79</sup> На думку Райвальда, "однією з фізіологічних функцій маси є саме абсорбувати людську осовість, включати її в ширшу одність".<sup>80</sup> Тим то вона має, як пише Кульчицький, "антиіндивідуальну і антиперсональну направленість",<sup>81</sup> і все "збіговище маси в одному часі, в одному місці, опанованій одним настроєм, стає колискою юрби".<sup>82</sup> Ця сила енергії, коли інертна маса перемінюється в юрбу, може бути продуктивною або деструктивною. Тим то юрба здібна виконати найбільш геройські або навпаки злочинні вчинки. Її енергія "може виявлятися у виїмковій насназі однієї пристрасти, але може теж грати цілою гамою змінливих почуттів".<sup>83</sup> Кульчицький говорить про процеси "психічного заражування", себто процеси гіпнози, "У яких юрба своєю потужністю, ставить себе на місці гіпнотизера та викликає настанову підданства 'гіпнотичної гіпотаксії' в людини, що охоплена юрбою".<sup>84</sup> Юнг, розглядаючи цю проблему на підставі своїх емпіричних

78. Цитовано в статті О. Кульчицького, "Психосоціальні аспекти 'Мойсея'", *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка*, CLXVI (Нью Йорк-Париж-Сідней-Торонто: НТШ, Свобода, 1957), стор. 71.

79. Там же, стор. 73.

80. Цитовано в статті О. Кульчицького, "Психосоціальні аспекти 'Мойсея'", стор. 72.

81. О. Кульчицький, "Психосоціальні аспекти 'Мойсея'", *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка*, 156 (Нью Йорк-Париж-Сідней-Торонто: НТШ, Свобода, 1957), стор. 73.

82. Там же.

83. Там же, стор. 74.

84. Там же, стор. 75.



дослідів, доводить існування архитипічних праобразів у підсвідомості людини. Коли ці архитипи в більшості збіговища людей однакові та впливають на поверхню свідомості, їх силі важко опертися окремій одиниці.<sup>85</sup>

У "Fata morgana" селяни мали дві альтернативи, які старалися здійснити провідники селянської маси. Коцюбинський пише, що Гуща говорив про спілку, Прокіп про волю, а Хома радив бити й палити,<sup>86</sup> щоб досягти своєї мрії та бажання. "Але Гуща і Прокіп перемогли. Вони довели людям, що не треба палити та руйнувати народне добро. Не пан ставив будинки. Мужичі руки складали до бруса брус, до балки балку і все те мусить тепер служити на користь людям".<sup>87</sup> І ця альтернатива частково почала здійснюватися. Найвиразніше репрезентував і здійснював її зрівноважений та діловий Прокіп Кандзюба. Проте наприкінці перемогла друга альтернатива — пімстою та розбоєм здобувати свободу. Про те, що Прокопове розуміння селянської волі не було сприйнятливим для загалу народу, засвідчує фрагмент такої розмови: " — Чув? Свобода, воля, а яка воля? — Хіба я не знаю? Бити панів. — Я розібрав одразу. Дадено волю, щоб чорний народ стрибив панів. Котрий, значить, живе з людської праці..."<sup>88</sup>

Перемога другої альтернативи зосередила в собі всі ці архитипічні сили, що жили в підсвідомості довгими століттями в кожній окремій одиниці і вплили наверх свідомості в даному сприятливому моменті. Маса перемінилася в небезпечну юрбу, якої самотньою метою виявилось не досягнення своїх людських прав і прагнень, а злочина пімста над тими, що віками знущалися над нею.

При кінці другої частини "Fata morgana" Коцюбинський виявляє глибоке знання цієї рушійної сили озлобленої юрби,

85. Jung, *Analytical Psychology. Its Theory and Practice*, p. 183;

86. М. Коцюбинський, "Fata morgana", *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 67.

87. Там же, стор. 81.

88. Там же, стор. 78.

для якої найбільшою радістю було побачити пана в постелях, або як він працює в стайні чи на полі. Доказом цього є також підпал маєтку пана, посівів, фобрики та нищення навіть приватного дому. Все те, що було збудоване їх власними руками і мало їм належати, вони руйнували з осатанілою приємністю. Отже архитипічною силою була в першу чергу пімста, а не намір змінити пануючий порядок, який позбавляв їх справедливості.

Архитипічний потенціал енергії діяв з такою деструктивною силою, що коли юрбу врешті опанував сліпий стихійний страх перед зорганізованою силою — страх, що "родив підлість"<sup>89</sup> — вона доконала самосуду над тими, яким сама зразу довірила провід. Цей психологічний процес, що відбувся серед українських селян, може хіба пояснити тільки довговікова неволя панщини, упокорення та страху, що зі всіма її психічними комплексами жила постійно в найглибших надрах підсвідомої психіки народу.

Для пояснення такого психологічного процесу маси дуже цікаво аналізує А. Камю події бунту римських глядіторів-невільників під проводом Спартака. Страх, що опанував переможну юрбу невольників перед видом мурів Риму, перед упорядкованою силою, яка в дійсності була вже дуже слабкою, можна порівняти, на нашу думку, до страху, що опанував селян під впливом чуток про прихід козаків на допомогу землевласникам. Юрба доконує жахливого самосуду над своїм проводом і так само невольники убивають Спартака,<sup>90</sup> як про ці давні події розповідає Камю.

Яку глибшу правду відкриває ця жахлива дійсність? Чи були українські селянські маси готові до раціональної боротьби за свої соціальні та національні права? Чи міг Коцюбинський, побачивши таку дійсність, створити хоч натяк на синтезу майбутності селян, як цього домагався Якубовський?

89. Там же, стор. 99.

90. A. Camus, *Człowiek zbuntowany* (Paryż: Instytut Literacki, 1958), str. 121-22.



Коцюбинський не знав і не міг передбачати, які наслідки принесе майбутня революція. Але він у своїм творі розкрив цю безнадійну майбутність. Останні рядки повісти немов показують образ теперішнього села, над яким й далі тріпаються "зорі, наче в небесному акваріумі... золоті рибки",<sup>91</sup> — недосягнена *fata morgana* ілюзій та мрій.

Збаганення того, що принята правда є в дійсності ілюзією, приносить з собою дуже багато розчарувань в житті та часто осамітнює людину. Питання дійсності та ілюзії насуває нову проблему про ізолюваність та самотність людини в творах Коцюбинського.

## ПРОБЛЕМА ІЗОЛЮВАНОСТІ ТА САМОТНОСТІ ЛЮДИНИ

Аналіза кількох ключевих творів Коцюбинського вияснює світоглядний підхід в освоєнні дійсності імпресіоністами. Поведінка людей виявляється часто позірною, їх правда оманною, а натомість в розкритті внутрішнього світу постає їх справжня істотність. Пізнання голої, суворої правди, — суті явищ і людей, демаскування їх зовнішньої позірності, з черги викликає ізоляцію людини від цього зовнішньо-ілюзорного світу. Таким чином, самотність людини серед хаосу ілюзій цілковито виправдана. Вона наскрізь проникає творчість імпресіоністів та твори Коцюбинського.

Вистачить пригадати такі обговорені вже твори Коцюбинського, як "Лялечка", "Подарунок на іменини", "Сміх" чи "Fata morgana". Кожна з дійових осіб живе там у своїй власній лялечці ілюзій, в своєму власному "колодязі" часом навіть неусвідомленої самотності, аж врешті випадкові потрясаючо спонтанні враження від дійсності розбивають цю шкаралущу ілюзій, демаскують позірність та ще більше осамітнюють людину.

Героїня етюдів "Лялечка" живе в шкаралущі несвідомості свого глибокого почування, в "колодязі ізолюваності" не тільки від зовнішнього світу, але теж і від своєї

91. Коцюбинський, "Fata morgana", стор. 107.



власної свідомості. Застрявши в павутиння ілюзій, вона аж тоді може знайти контакт з оточенням, не усвідомлюючи ані свого кохання, ані справжньої дійсності. Пізнання цієї правди є таким сильним потрясаючим переживанням, з яким нагло завалюється вся збудована Раїсою вежа ілюзій, що робить почуття осамітнення ще більше болючим і нестерпним.

Конфлікт між батьком і сином в оповіданні "Подарунок на іменини" лежить у тому, що вони ізольовані один від одного цілим комплексом душевної настанови і власної психічної конституції. В дійсності вони живуть у двох різних світах. Пізнання цієї правди зриває маску їх ілюзорної тотожності та взаємного довір'я і будує стіну ізольованості, відчуженості, навіть ворожості між ними.

В оповіданні "Сміх" наймичка і працедавець ізольовані своїм соціальним становищем. Їх досі видима зовнішня приязнь виявляється такою ж ілюзорною, як і їх внутрішня, дотепер прийнята за правду, віддана взаємна прив'язаність.

В повісті "Fata morgana" самотність людини сягає так само соціально скривджених людей, що живуть у тому ж самому селі, об'єднані такими ж самими проблемами боротьби за існування. Самотність у громаді та в родинному середовищі, що так виразно накреслює життя Маланки й Андрія, навантажена вселюдською проблематикою. В цій повісті автор показує прийнятну правду як ілюзію, нанизуючи моментальні враження в сплетених конфліктах подій. Він демаскує її так у свідомості поодиноких осіб, як і в цілій масі народу. В призмі переживань індивідів і юрби, як однаково емоційно наснаженої цілості, виявляється проблема самотності в постійному конфлікті правди з ілюзією. Неминуча залежність одного життя від впливу "течії" другого, іронією долі увиразнює самотність людини і веде її шляхами розчарувань і терпіння. Нешира зовнішня прихильність, безоглядність лицемірства людей, а водночас цілковита нетолерантність у взаємовідносинах ще більше осамітнює людину. Про все те, що позбавляє людину особистої свободи, але зв'язує її необхідностями, пише

Коцюбинський в етюді "Intermezzo": "Я чую, як чуже існування входить в моє . . . . Так, ти стаєш мені на дорозі і вважаєш, що маєш на мене право . . . . Я живу не так, як хочу, а як ти мені кажеш в твоїх незліченних 'треба', у безконечних 'мусиш' ".<sup>1</sup>

Проблему залежності одного існування від другого в путях самотності висвітлює письменник в оповіданні "Що написано в книгу життя". Близькість між сином і матір'ю усувають не тільки голод і нужда, але теж безоглядна байдужість, що дихає атавізмом предків. Людина і природа живуть однаковим інстинктом неподоланості жорстокого закону. Син вивозить стару німичну матір зимою в гай, як у давнину

вивозили в ліс, або на поле і там покидали, поки не прийде смерть. Нащо життя старому? Старе мусить вмирати, молоде жити. Так все на світі. Старе листя спадає, молоде наростає. Зима гине, як надходить весна, зерно гние в землі, випускаючи парость. Так все ведеться, відколи світ.<sup>2</sup>

Мати не оскаржує свого сина, вона сама вже хоче умирати, кажучи: "— Гріха не буде... Засну й прокинусь та й скажу: — 'Матінко Божа, не суди сина, суди нужду людську... На те не зважай, що скажуть люди. Як біда прийде, де тоді люди?.. Нема... Загибай сам..."<sup>3</sup>

Однак самотність старої матері тим більше безжалісна, що син вирішує забрати її ще живу з гаю назад до дому та заставити пів городу на влаштування похорону і поминок не тому, що спомини доброго материнського серця нагадують йому дитинство та, що "щось холодне залоскотало під грудьми", коли уявив собі як вона "лежить в гаю самотня, на холоднім ложі, як підстрелений птах, дивиться в небо крізь сльози", і не тому, що свідомість говорить йому "... про

1. М. Коцюбинський, "Intermezzo", *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 232-33.

2. М. Коцюбинський, "Що написано в книгу життя" *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 288.

3. Там же.



гріх, про душу, про молитви церковні, християнські звичаї. — Шануй батька і матір твою . . . .", а тому, що пригадав бенкетування в часі посмертних поминок і вже тепер думками "поринає в гомін, в тепло голосів, у смак масної страви, у свято і радість живого тіла".<sup>4</sup>

Де поділася людяність людини, тисячорічний ріст її духовості, визволення з пут тваринно-примітивних інстинктів? Невже в такій сполучі з природою шукав Коцюбинський гармонійності буття, ідеального життя людини, яку так часто підкреслювала українська критика?

В повісті "Тіні забутих предків" тіні атавізму сивої давнини покривають присмерком осамітнення дійові особи. В українській критиці чомусь виробилося переконання про поворот Коцюбинського на вершинах творчості до традиційної ідеалізації життя, — до романтики в зображенні народного побуту і села. Критики добачали в цій останній більшій форматові повісті ідеально-романтичну, фантастичну казку пасторального характеру, з могутнім гимном в честь природи.<sup>5</sup> На підставі тематичних подібностей трагедії кохання Лукаша з Мавкою в "Лісовій пісні" Лесі Українки з трагічним коханням Івана з Марічкою в "Тінях забутих предків", Михайло Марковський старається довести неоромантичні тенденції в обох авторів та їх "однакове сюжетне й ідейне оформлення".<sup>6</sup> Однак загадкова причина зречення імпресіоністичного світогляду та переродження Коцюбинського наприкінці його життя в напрямку неоромантичної течії до сьогодні критикою не з'ясована.

Ми думаємо, що такого переродження Коцюбинський ніколи не пережив, залишаючися вірним тим самим світоглядом переконанням у своїй творчій праці.

4. Там же, стор. 294-95.

5. П. Зластоустов, "Ідеалізація чи жахлива дійсність", *Червоний шлях*, 4 (1929), стор. 165.

6. М. Марковський, "Лісова пісня" Лесі Українки й "Тіні забутих предків" М. Коцюбинського", *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка*, 99 (1930), стор. 297.

Неоромантична драма Лесі Українки є казкою, яку освітлює одна провідна ідея. Авторка сама назвала її феєрією і побудувала її на романтично-фантастичній концепції, що природа може бути одухотворена людиною, себто може отримати вічно живу людську душу, проте тоді тілесно умирає так само, як і людина. Мавка в цій казці персоніфікує природу. Вона жила б вічно, коли б не отримала через любов до Лукаша людської душі. Іншими словами, пише Віктор Петров, в творі Лесі України "природне перетворюється через втілення в ньому іншого, людського принципу".<sup>7</sup> Така фантастична концепція суперечить творчій естетиці Коцюбинського. Перш усього, як вже в іншому розділі було сказано, Коцюбинський відкидає всякі суб'єктивні теорії, а завжди зображає реальну дійсність життя. Тим то його метода освоєння дійсності побудована на цілком іншому принципі.

В "Тінях забутих предків" письменник зображує таку дійсність, яку він побачив на селах Гуцульщини. Все те, в що селяни вірили, що було нерозлучним складником їх існування, мусів письменник силою факту вплести в свою повість. Навіть привиди Івана, які глибоко зв'язані з народними повір'ями про щезника, нявок, Чугайстира та інших лісових демонів з'ясовані вже на початку повісті словами його матері про зародок якоїсь вродженої психічної недуги: "Дивиться перед себе, а бачить якесь далеке і невідоме нікому, або без причини кричить".<sup>8</sup> Мати бачила, що її дитина "була чудна" і думала, що, очевидно, при пологах було не обкурено десь хати і не засвічено свічок, тому "хитра бісиця встигла обміняти її дитину на своє бішеня".<sup>9</sup> Галюцинації щезника і цапів з'являлися Іванові в

7. В. Петров, "Лісова пісня" в: *Лесь Українка, Твори*, т. 8 (Нью-Йорк: Видавнича Спілка Тищенко-Білоус, 1954), стор. 159.

8. М. Коцюбинський, "Тіні забутих предків", *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 321.

9. Там же.



дитинстві, обливаючи його жахом, а пізніше обертались "в коріння дерев, повалених вітром".<sup>10</sup> Вони повернулися ще раз в його дорослому віці, коли Іван був на полонині: "І ось та смерека закурилась і почала рости. Рoste та й рoste — і ось виступив з неї якийсь чоловік. Став на полянці, білий, високий, і гукнув назад себе в ліс . . . . Він [Іван] показував іншим [гуцулам], але ті дивувалися: — Де? Сама лиш мряка".<sup>11</sup>

Хвороба, що на короткий час з'являлась і зникала, перемогла Івана вже в його цілком дорослому віці. Він нидів і сох, втрачаючи силу і не з туги за Марічкою, бо він переболів і забув про неї, займаючися довгими роками своїми господарськими справами, а "саме плекання маржинки сповняло радістю [його] серце".<sup>12</sup> Він нидів і сох, також не тому, що всі говорили про Палагну та Юру. Іван одружився не з любові з Палагну, і не тому, що "був жадний багатства", а через те, що "треба ж було газдувати".<sup>13</sup> Іван не був заздрисний за свою дружину, а все ж таки він сам дивувався цій зміні в ньому: "Що сталося з ним? Сили покидали його, очі, якісь розпорошені й водянисті, глибоко запалились, життя втратило смак. Навіть маржинка не давала колишньої втіхи".<sup>14</sup> Хвороба посилювалася у зв'язку із збігом відповідних обставин. Принята загалом віра у ворожбу викликає в ньому думку, що його наврочили, що "се ж вони на нього змовлялись!.." Іван спершу вибухав гнівом, але в ньому вже не було життєвої сили. Він був хворий, і "червоні круги літали перед його очима та розпливались по горах".<sup>15</sup> Сильні напади галюцинацій, що спліталися зі споминами минушини, з його коханням до Марічки та забобонами і повір'ями, які глибоко закорінені в психіці всіх гуцулів,

10. Там же, стор. 324.

11. Там же, стор. 342-43.

12. Там же, стор. 349.

13. Там же.

14. Там же, стор. 359.

15. Там же, стор. 361.

довели його врешті до смерті. Іван, почувши голос Марічки, йде за ним і падає у провалля.

П. Златоустов, заперечуючи ідеалізацію гуцульського життя в "Тінях забутих предків", де, на думку інших критиків, людина є "чудовий екземпляр первісного звіря", живе незасміченими ще, хоч примітивними, але здоровими інстинктами повного життя,<sup>16</sup> пише:

Ми вже бачимо, яка важка й лиха ця спадщина. Темрява, двовірство, забобони, дикі звичаї, кривава помста . . . ось який спадок дістали сучасні гуцули від своїх предків. / Читач не захоплюється життям цих тіней, не милується ними, а бажає, щоб людина як найшвидше визволилась з цих духових кайданів, якими забуті предки обплели своїх нащадків.<sup>17</sup>

Коцюбинський занотовує в своїй записній книжці: "Я не забобонний... всі грубі забобони я одкидаю".<sup>18</sup> Тому ясно, що письменник не захоплювався ними, але він мусів їх висвітлити в "Тінях забутих предків", бо вони є глибоко закорінені в психіці гуцулів. Страх перед незрозумілими силами природи викликавав забобони в первісній примітивній людині. Ілюстрацією для цього є залишки поганських звичаїв, які чітко зображені на сторінках повісті. Найвиразніше бачимо їх в різдвяних звичаях, в кресанні "живого вогню" на полонині, в боротьбі мольфара-Юри з силами бурі і т. д.

Отож у "Тінях забутих предків" природа є ворогом людини, якої вона боїться і з якою вона постійно мусить змагатися. Навпаки, в "Лісовій пісні", коли людина живе в згоді з природою, вона не є самотньою, бо природа помагає їй. Щобільше, людина визволяється від утилітарних поглядів і рятується, коли "починає жити з природою одним життям".<sup>19</sup> Коцюбинський не висував у своїй повісті ніякої фантастично-романтичної ідеї, а показав дійсність такою,

16. Златоустов, стор. 159.

17. Там же, стор. 165.

18. Коцюбинський, "Із записної книжки", стор. 84.

19. Петров, стор. 159.



якою вона є справді на гуцульських гірських селах. Він показав також реальні наслідки цієї примітивної дійсності, де "так йшло життя, худоб'яче й людське, що зливалось до купи, як два джерельця у горах в один потік".<sup>20</sup>

І мимо цієї гіркої правди, читач захоплюється повістю Коцюбинського. Він захоплюється кожним майстерно змальованим образом гуцула чи гуцулки. В кожному враженні, в кожному найменшому деталі, в усіх взаємозв'язках між селянами, в їх мові, в мікроскопічному прониканні в суть подій, в глибину душі кожної дійової особи, розкривається широка панорама життя. Водночас кожен сторінку твору засипає автор зливою мерехтливих барв природи, — чудовою дикою красою українських гір. Однак цією повістю показав Коцюбинський, в якому ілюзорному та самотньому світі ще живуть гуцули та, що їх внутрішній світ ще щільно є оброслий шкарапушею атавізму давнини, — тінями пращурів. І, розкривши сувору дійсність їх життя, стирає ще одну ілюзорну маску про ідеальність такого життя в уяві українського інтелігента.

Коцюбинський, як і завжди, не розв'язує проблем, а тільки ставить їх; він нікого ані нічого не засуджує, не обвинувачує, а тільки розкриває правду. Письменник і тут показує людину з усіх її сторін, а не тільки з одного кута зору. Тому образи його персонажів виходять натурально з чітко підкресленими рисами їх індивідуальності. Його імпресіоністичне освоєння дійсності проникає ввесь твір. Вистачить хоча б пригадати зображення похорону Івана, що є кінцевим фрагментом повісті.

Так само дивиться Коцюбинський і на природу, не прикрашаючи її фантастикою романтики. Світлотінь мережить душу, життя людини та всієї природи. З одної сторони сяюча краса, що захоплює письменника, так як і всіх імпресіоністів, а другої — жорстока боротьба за існування, оперта на законі перемоги сильнішого. Тому сам образ природи побудований в творчості Коцюбинського на цілком іншому

20. Коцюбинський, "Тіні забутих предків", стор. 353.

принципі, як у неоромантиків. Він ніколи не є відокремлений від психіки людини, але вплетений в структуру твору як її органічний складник.

Однак сам письменник, глибоко заглянувши в душу людини, пізнавши наскрізь її внутрішню суть, розкривши найінтимніші тайники її психіки, втомлюється людьми. Ця втома і осамітнення висловлена у фрагменті "Утома" з циклу "З глибин": "Душа моя втомлена, і навіть той жаль, що почуваю, нагадує лиш усміх, застиглий на обличчі мерця..."<sup>21</sup> Тому не обвинувачення чи співчуття і навіть не намагання спасати, а тільки туга за спасінням проступає меланхолійним ліризмом крізь всю його творчість.

Другу проблему самотності людини, самотності космічної, вже виразніше розкриває Коцюбинський у фрагменті "Мене гнітить..." Автор говорить у цьому фрагменті про те, що він живе "двома життями і одно явне, таке здається правдиве, щире... а друге потаємне, глибоко заховане, як підземні води". Ця друга сторона життя для письменника є цілою сферою почувань, які остаються при ньому. Таким чином, навіть дуже близькі люди залишаються все-таки далекими й чужими. Це є, на думку Коцюбинського, "вічна, нерозгадана загадка життя, тиха й глибока драма людини".<sup>22</sup>

Свою кризу втоми і її остаточне переборення переживає письменник в етюді "Intermezzo". Як же інакше вона звучить у Мопассановім творі "На воді". Він ніколи не зазнав душевної перемоги Коцюбинського. На краю розпуки Мопассан пише: "Треба бути сліпим, п'яним від тупих гордощів, щоб уважати себе за щось інше, як тварину, тільки трохи проти інших тварин вищу".<sup>23</sup> Він переконаний, що

21. М. Коцюбинський, "Утома", *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 109.

22. М. Коцюбинський, "Мене гнітить", *Твори М. Коцюбинського*, Видання друге, ред. С. Єфремова (Харків: Державне видавництво України, 1929), стор. 79.

23. Гі де Мопассан, "На волі" *Твори у восьми томах*, т. 6 (Київ: Дніпро, 1971), стор. 229.



люди гидкі, що людина з усіх порід найстрашніша. Ввесь щоденник Мопассана — це один крик розпачу та болю і туги: "Чому ж таке страждання від життя, коли люди здебільшого почувають від нього задоволення? Чому гризе мене невідома мука?".<sup>24</sup> І сам собі відповідає: "бо розумію і страждаю від усього, що, є, бо занадто його знаю, а найбільше тому, що бачу його в собі . . .".<sup>25</sup> Його крик розпуки супроводить почуття радості з причин самоти та втечі від людей. "Почуваю в собі [між іншим, каже він] сп'янілість від самоти, тиху сп'янілість спокою, якого ніхто не порушить".<sup>26</sup> Проте ця втеча від людей також не дає йому заспокоєння. Наскрізь агностично-позитивістичний світогляд Мопассана апіорі відкидає все, що не можна сприймати змислами. А його змисли нічого не були спроможні сприйняти в безмежній тиші, "що знімалась від землі до зірок", крім рипіння блоку на щоглі. Воно здавалося йому однозвучним із стогоном власної душі, що "ніби зазублене лезо пиляє . . . [його] серце".<sup>27</sup> Нерозуміння цього внутрішнього голосу викликає в ньому ще більшу розпуку, самотність та здивування: "Що це? Це голос, що безперестанку кричить у нашій душі та докоряє нам постійно, невиразно й скорботно . . . що докоряє нам і за те, що ми зробили, й за те, чого не зробили . . .".<sup>28</sup>

З біографічних даних довідуємося, що жахлива недуга сифілісу зломилася сильне здоров'я Мопассана і в середньому віці він, збожеволівши, помер. В той час, коли почали вже проявлятися наслідки хвороби у формі галюцинацій, він написав свій твір — щоденник "Горля". Галюцинації Івана, зображені Коцюбинським у "Тінях забутих предків", неначе перегукуються з галюцинаціями автора щоденника "Горля", хоч у цілком іншому тематичному обробленні. Мопассан у цьому творі віддзеркалює свої власні галюцинації та свою

боротьбу з недугою. Коцюбинський зображує галюцинації Івана, що є зв'язані зі споминами героя та з глибоко закорієними в його психіці народними забобонами і повір'ями. Звичайно, ми не робимо ніякої паралелі між цими двома творами, а хочемо тільки показати, як появу надприродних сил розуміли імпресіоністи. Мопассан висловив це у згаданому щоденнику:

Який же то малосилий наш розум і як він лякається й потьмарюється, коли ми надibuємо на не досліджене іще явище! Замість простого висновку: "Я не розумію цього, бо причина факту мені не дається", — ми зараз же вигадуємо жахливі таємниці та надприродні сили.<sup>29</sup>

Мопассана розривали дві сили: його хворобливі галюцинації та візії, які він в дійсності бачив і чув, та свідоме заперечення їх правдивості. В такому стані, він втікає від самотності і повертається до людей: "Справді, самотність небезпечна для умів, що ненастанно працюють. Треба, щоб нас оточали люди, які мислять і розмовляють. Як ми лишаємось довго на самоті, то виповнюємо порожнечу фантомами".<sup>30</sup>

"Імпресіоніст є пантеїстом",<sup>31</sup> твердить Рафаель і пише, що імпресіоніст завжди намагається розпізнати ту закономірність, що створила індивідуальне існування та приклоняється перед усіма формами і виявами буття. Однак він не намагається ніякими ідеологіями чи філософськими системами рятувати людину, а залишає її в стані самотності, в якій вона є створеною. Тим то імпресіоніст навіть не сугерує ніяких рецептів для рятунку людини, а тільки показує тугу за спасінням, що живе в душі людини.<sup>32</sup>

Як ставить цю проблему, не розв'язуючи її ніякою ідеологією, Михайло Коцюбинський? Кілька фрагментів і три

24. Там же, стор. 247.

25. Там же.

26. Там же, стор. 219.

27. Там же, стор. 246.

28. Там же, стор. 246-47.

29. Гі де Мопассан, "Горля", Твори у восьми томах, т. 5 (Київ: Дніпро, 1971), стор. 385.

30. Там же, стор. 384.

31. Raphael, S. 58.

32. Ibid.



головні твори "Intermezzo", "Сон" і "На острові" висвітлюють це питання.

Коцюбинський не намагається розгадати розумом того, що не є можливе, але своїми змісловими враженнями від дійсності він емпірично пізнає, що світлотінь є неминучим компонентом природи, всього життя на землі; що світлотінь є також постійним складником людської психіки. В етюді "Intermezzo" говорить він про всім відому правду: "З тьми 'невідомого' з'явився я на світ — і перший віддих, і перший рух мій — в темряві матернього лона. І досі той морок наді мною панує — всі ночі, половину мого життя. . . ." <sup>33</sup> Темряву матернього лона він співставляє з темрявою ночі. Кожна людина, що народилася з темряви лона, живе далі одну половину свого життя в темряві ночі, а другу в світлі дня. Логічним висновком цього є панування світлотіней в серці людини, яке спричиняє її самотність на землі. Поділ серця на дві частини і свою тугу за спасінням людини зображує Коцюбинський в короткому фрагменті "Сон":

Снилось мені — чи ж снилося мені? — що в грудях у мене лиш половина серця. — Де друга? — мучився я . . . . Широкими світами, потоком життя, між натовпом й тиском мчав я розділене серце, і скрізь ввижалась мені рідная полонина . . . . Та я помилився. Краї не зростались у цілеє серце, а все було дві половини. <sup>34</sup>

Невипадково в творах Коцюбинського всі враження, які людина не може пізнати зміслами, а тільки при допомозі досвіду своєї власної психіки, відбуваються у сні. Значення марінь у сні докладно вивчає Юнг. Він твердить, що процеси підсвідомості, які є постійно активними, найкраще людина сприймає у сні. На його думку "марення [під час сну] нічого не приховує; ми тільки не розуміємо його мови". <sup>35</sup> "Природа не вчиняє помилок. Правильність і помилко-

вість — це людські категорії". <sup>36</sup> Природа постійно є активною. Сон є тільки спалахом, або обсервацією постійної психічної активності, "яка стала видимою в даному моменті". <sup>37</sup>

В такому моменті, у сні, Коцюбинський побачив те, що пережив і досвідчив та згодом відтворив в етюді "Intermezzo". Кульмінаційна криза душі, якої не міг перебороти Мопассан і яку зобразив в новелі — щоденнику "На воді", є також кульмінаційною, але перебореною і зображеною Коцюбинським в етюді "Intermezzo".

Цей етюд поділяється на три частини. Перша частина — це душевна криза розпачу та болю. Бунт наростає в душі письменника проти людей. Дорікаючи їм, він втікає від людей і хоче бути самотнім, бо його "серце не може більше вмістити":

Ти не тільки йдеш поруч зо мною, ти влазиш всередину в мене. Ти кидаєш у моє серце, як до власного сховку, свої страждання і свої болі, розбиті надії і свою розпач. Свою жорстокість і звірячі інстинкти. Ввесь жах, ввесь бруд свого існування. <sup>38</sup>

Середня частина етюду, себто якраз intermezzo в музиці життя, — це та переломова хвилина, — та тиша спокою, в якій знаходить він другу половину свого серця:

Я тепер маю окремих світ, він наче перлова скойка: стулились краями дві половини — одна зелена, друга блакитна — й замкнули у собі сонце, немов перлину. А я там хожу і шукаю спокою . . . . На небі сонце — серед нив я. Більше нікого . . . . Волошки дивляться в небо. Вони хотіли бути як небо і стали як небо. . . . А я все йду, самотній на землі, як сонце на небі, і так мені добре, що не паде між нами тінь когось третього. <sup>39</sup>

33. Коцюбинський, "Intermezzo", стор. 239.

34. М. Коцюбинський, "Сон", *Твори в трьох томах*, т. 2 (Київ: Дніпро, 1965), стор. 9.

35. Jung, *Analytical Psychology: Its Theory and Practice*, p. 92.

36. *Ibid.*, p. 95.

37. *Ibid.*, p. 97.

38. Коцюбинський, "Intermezzo", стор. 233

39. Там же, стор. 237.



Об'єднання довершується через злуку двох половин, що є ясними світляними половинами. Світляна частина, що є в зеленій і блакитній половині, сполучила їх тоді, коли письменник був самотній, коли ніяка тінь не перешкодила і не затемнила цього зв'язку. Враження від волошок, що дивляться в небо, бо "хотіли бути як небо і стали як небо", відкриває ще одну правду: тільки своєю волею людина може досягти чистоти серця.

Зовнішній зміст свідомості, пише Юнг, "виникає в першу чергу з оточення через сприймання змислами". Найглибшим джерелом змісту свідомості є темна сфера психіки — підсвідомість. Ми відчуваємо її категоріями внутрішніх функцій, які не є під контролею волі. Вони є засобом через який підсвідомий зміст доходить до поверхні свідомості.<sup>40</sup> Юнг запевняє, що "існує така річ, як підсвідоме сприймання або сприймання, якого ми не є свідомі". Він пише, що має "емпіричний матеріал, що доказує існування такого явища".<sup>41</sup> Іншими словами, Коцюбинський емпірично пережив пізнання, але не зовнішніми змислами, а "категоріями внутрішніх функцій" душі.

Як бачимо з тексту цього етюд, Коцюбинський показує два роди самотності людини. Перша — це самотність сумна і болюча, друга — це самотність радісна і космічна. Письменник, вилікуваний з розпуки та втоми, переживаючи радість космічної самотності, пише: "Так протікали дні мого *intermezzo*, серед безлюддя, тиші і чистоти. І благословен я був між золотим сонцем і зеленою землею. Благословен був спокій моєї душі".<sup>42</sup> Загадку, яка так жахливо мучила Мопассана, Коцюбинський розв'язав не розумом і не логікою інтелекту, а з допомогою вражень від чистоти світла та тиші, — від всієї гармонійної краси природи. Ці враження стали для нього внутрішнім об'явленням.

40. Jung, *Analytical Psychology: Its Theory and Practice*, p. 40.

41. *Ibid.*, p. 29.

42. Коцюбинський, "Intermezzo", стор. 242.

В третій частині "Intermezzo", автор уже оновивши душу, почуває бажання повернутися до людей. І, не тому, що він хворий і самота накидає йому жахливі галюцинації і візії, як у Мопассана, а тому, що він психічно здоровий і зрівноважений: "Я себе ловлю, що до сонця звертаюсь, як до живої істоти. Невже се значить, що мені вже бракує товариства людей?"<sup>43</sup> І він повертається до людей, щоб знову слухати їх скарги і терпіння. Щобільше, він сам каже людині говорити, щоб скарги її про те, що "п'ятеро діток голодних чомусь не забрала гарячка", і що "раз на тиждень б'ють людину в лице" та, що "найближча людина готова продати" і що "ходиш між людьми, як між вовками", розпекли "гнівом небесну баню", та щоб погасили сонце й засвітили друге.<sup>44</sup>

Різницю між двома відмінними самотностями, що їх може пережити людина, висвітлює Коцюбинський дуже виразно у фрагменті "Самотній". Для людини самотність може бути болісним і радісним переживанням. Болісним тому, що людина ізольована від інших, навіть найбільш дорогих її людей. А радісним, бо людина слухає тоді співів, "яких ніхто не чує; то співає . . . [її] душа".<sup>45</sup>

В своїх споминах про Коцюбинського Микола Чернявський, згадуючи міркування письменника, що "на всі плюси є мінуси" в житті, та що життя — це не повне світло, а світлотінь пише, що "і ці мінуси темнили щастя Коцюбинського".<sup>46</sup> Враження від тіней життя примушували письменника шукати глибше і досвідчувати більше.

В етюді "Сон" повертається Коцюбинський ще раз до цього питання світлотіней в житті людини. Пізнання глибин людської душі привело письменника до розуміння немину-

43. Там же, стор. 240.

44. Там же, стор. 243.

45. М. Коцюбинський, "Самотній", *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 109.

46. Чернявський, стор. 501.



чого "прокляття життя" (стор. 312)\*: Воно обростає "буденним, наче корою" (стор. 320), і, без нічиєї вини, стирає й нищить його красу. Воно закидає життя "дрібним, непотрібним, тільки грузом" (стор. 319), робить з нього смітник, на якому жити неможливо. Життя без краси, без поезії — це злочин, — говорить Антін своїй дружині. Його дружина була добра до нього, але

щодня, роками, вона тільки і дбала про його тіло: щоб мав що їсти, щоб мав вигоди, доволі одежі, не застудився. Не жаліла для нього ні часу, ні праці. Се був її обов'язок, такий натуральний, що перестав бути навіть важким . . . Вони не сварились, люди їх поважали, у них не було навіть довгів! <sup>47</sup>

Ота "вічна турбота про тіло" (стор. 312) затерла духові вартості, затерла всю красу і витекла жива вода з їх життя. На безводному ґрунті не можна зростити квітку, але багато води у вині теж позбавляє його смаку. <sup>48</sup> Тому без прози не можна прожити, і без поезії також. Де тоді щастя людини? Вона все одно завжди самотня!

Коцюбинський знаходить ідеальне щастя людини тільки у сні. "Ми були чисті . . . і певно світилися" (стор. 303), говорить Антін в етюді "Сон" про себе і свою Незнайому. Тільки таке однакове чисте світло двох душ може їм дати взаємне щастя. Без своєї Незнайомої Антін блукав "глухий, як скрипка, коли порвались у неї струни . . . німий, як людина, що несподівано втратила голос . . ." Він її кликав, щоб "разом читати книгу краси", бо вона для нього "закрилась без неї". <sup>49</sup> "Біласті дороги", що "поспалась тихим морем" і немов "давні ієрогліфи", списали синє полотно моря, є таємним письмом, — записами щастя. Однак "дихне

легкий вітрець і раніше зітре записи щастя, ніж встигнеш їх прочитати". <sup>50</sup>

Що означає враження від тихого моря, на якому "поспалась біласті дороги" щастя? Сон, який оповідає своїй дружині Антін — це враження від його власної підсвідомості, що за Юнгом, впливається в площину свідомості і стає видимою у сні, в той час, коли активність людської свідомості обмежена. Найпростішим образом самого підсвідомого, на думку Юнга, є вода; головню озеро, що знаходиться в долині й з'являється під площиною свідомості. У дзеркалі озера, себто води, людина бачить свою "тінь", себе. <sup>51</sup> Образи, що появляються у сні, крім своєї колективної специфіки, мають індивідуальні відхилення.

Образом підсвідомої психіки Антона було враження від тихого моря: "Море було таке гладеньке і синє, наче туго натягнений екран, на якому показували небо. Скільки було блакиті! Ціле море у небі і ціле небо у морі". <sup>52</sup>

Найглибші центри підсвідомої психіки Антона були однозвучні з синявою неба. І дійсно, він відчував, що "ввесь був як пісня" (стор. 302) що "злився з піснею моря (стор. 302). Антін бачив у сні себе та свою Незнайому: "А як світилось тіло у тій воді! Воно горіло синім вогнем" (стор. 315). Щобільше, вони занурювали свої руки у море, випускали спід пальців "веселі вогні" (стор. 317), і, пливучи в човні, веслами "вигрібали із моря скриті в ньому скарби" (стор. 317). Вони "плили в широкому просторі, рядом, плече з плечем, і вся маса морського повітря, ввесь запах соли, полинів, сонця — проходив крізь . . . [них]". <sup>53</sup>

За Юнгом, людина у сні "потрапляє в 'світ води' чи в широкую, як світ, і відкриту, як світ, об'єктивність, де вона є об'єктом усіх суб'єктів, у повному оберненні звичайної сві-

\*Тут і далі числа сторінок подаються в тексті при коротких цитатах, а при довгих у виносках.

47. М. Коцюбинський, "Сон", *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 312.

48. Там же, стор. 319-20.

49. Там же, стор. 316.

50. Там же, стор. 302.

51. Г. Фіндайзен, "К. Г. Юнг і його вчення", *Українська літературна газета*, 10 (жовтень, 1960), стор. 3.

52. Коцюбинський, "Сон", стор. 302.

53. Там же, стор. 303.



домости, де людина є постійно суб'єктом, що має об'єкти".<sup>54</sup> Тому Антін не дивився на свою Незнайому, але бачив, що в неї "очі — два озерця морської води" (стор. 302), і "в озері ока переливалась тепла блакить" (стор. 303). Він побачив у них "все море і ціле небо" (стор. 305), та водночас через її очі дивився "на небо й на море разом" (стор. 309). Його Незнайомка була подібна до нього. І, коли Антін опинився в човні, він зрозумів, що "не я, а ми. Ми були вдвох" і "якась добрість з'єднала берег і море, згоду і смуток".<sup>55</sup>

Отже підсвідомість Антона була однозвучною з чистотою неба, коли ж підсвідомість Марти, дружини Антона, була міцно зв'язана з земним, тваринним інстинктом життя. Марті снилося, "ніби вона доїть корову. Одтяга дійки, а що сикне в дійницю, то на споді не молоко, а чиста вода".<sup>56</sup>

Для студійника психології етюд "Сон" міг би бути цікавим предметом дослідження та аналізу. Нашою метою є тільки показати, в які глибокі царини людської психіки заглядає Коцюбинський. При цьому слід підкреслити, що цей етюд, подібно як інші твори Коцюбинського, відзначається полісмисловістю. І так, з суто психологічної точки зору, можна розглядати Невідому Антона як його власну "аніму". (Згідно з теорією Юнга, "аніма" — це образ жінки в підсвідомості чоловіка, тоді як "аніmus" — це образ чоловіка в підсвідомості жінки.<sup>57</sup>) При чому Невідомка в етюді "Сон" персоніфікує також нездійсненну тугу за образом улюбленої жінки, що з'являється в деяких інших творах письменника.

В етюді "Сон" найвиразніше поділяється природа на світло і тінь. Примітивні рослинні й тваринні закони життя належать до земного плану існування. Краса в природі з її

54. Фіндайзен, "К. Г. Юнг і його вчення", стор. 3.

55. Коцюбинський, "Сон", стор. 317.

56. Там же, стор. 297.

57. C. G. Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, translated by R. F. C. Hull (Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1956), pp. 198-223.

гармонійним ритмом кольорів і сяючою чистотою світла відбиває небесні сфери буття. Людина самотня на землі, бо вона посідає ті дві сфери буття, які викликають постійний конфлікт в її психіці. Космічна самотність людини наповнює її щастям, бо та самотність дає їй відчуття, що вона інтегральна, а водночас індивідуальна частина космічних сфер.

Антін не може сказати своїй Незнайомій так, як письменник говорить до людини в "Intermezzo": "Ти не тільки йдеш поруч зо мною, ти влазиш всередину мене" (стор. 233), а каже: "ми належимо з вами до самотніх" (стор. 316) і — "тепер ми як боги!" (стор. 317), що проголошують — "хай буде світ!" (стор. 317) Вони "плили в широкому просторі, рядом, плече з плечем" (стор. 303) і світло пронизувало їх. Тим то вони були самотні, як окремі індивідуальні одиниці, а об'єднувала їх однакова світляна чистота їхніх душ. І не дивлячись на самотність і окремішність, вони "говорили навіть тоді, коли мовчали . . .", їх "думки звучали в відповідь, як інші струни, коли зачепиш одну" (стор. 307), вони "сиділи попліч і . . . [їх] тремтіння зливались в одно".<sup>58</sup> Вони знали один одного, знали мову своїх душ, що сяяли однакою безтінним ритмом світла. Острів, на якому вони знаходилися, був немов земля серед небесного моря, що вічно "хлюпає в його боки" (стор. 316). Антін і його Незнайомка пізнали, що

Немає од нього дороги. Хіба місяць вночі збудує золотий міст, з'єднає острів з далеким і невідомим. Але міст той такий легенький, такий тремтячий, хисткий, що тільки мрія зважитись може ступити на нього і легким нечутним кроком помандрувати у далечінь . . .<sup>59</sup>

Юнг пише, що найглибший центр підсвідомості вміщує в собі ключ до завершеності й цілісності індивіда.<sup>60</sup> Таким чином враження від сяйва місяця насуває думку, що між

58. Коцюбинський, "Сон", стор. 318.

59. Там же, стор. 316.

60. Jung, *Analytical Psychology: Its Theory and Practice*, pp. 137-



"далеким і невідомим", де є повна завершеність і цілісність, і "островом землі", себто людською свідомістю, вночі, під час сну, постає сполучення, — твориться золотий міст. Цей "міст" з'являється у сні, тому людина не може ступити на нього і через те він також легенький, як мрія. Отож людина може тільки мрією по ньому пройти. Водночас вона є вічною тугою людини за повною досконалістю і завершеністю та цілісністю, — за спасінням. Ця мрія меланхолійним ліризмом пройшла крізь всі твори імпресіоністів.

Коцюбинський, вірний емпіричному світоглядові імпресіонізму, не може накидати людині ніякої релігійної віри чи філософської концепції. Але він зумів через реальні переживання свого героя у сні емпірично пояснити суть туги в людині.

Юнг твердить, що тільки тоді людина могла б досягнути своєї довершеності і цілісності, коли б злучилися в її свідомому житті всі сфери підсвідомості з свідомістю. Однак в таку можливість сам Юнг не вірить, бо люди, на його думку, стали б тоді богами. А бути недосконалим належить до нормальних прикмет людської вдачі. Досконалість є тільки ілюзією людини.<sup>61</sup> Проте Юнг цитує слова Христа з "Загубленої Євангелії": "Прямуйте до пізнання себе самих і ви станете свідомі, що ви є синами всемогутнього Батька, ви пізнаєте, що ви є в місті Бога і ви є місто".<sup>62</sup>

Наприкінці етюду Антін, розказавши своїй дружині свої сонні марення, докоряє їй за відречення від краси життя, якої він завжди шукав. В суперечці вони називають своє утилітарно-зматеріалізоване життя гріхами "проти Духа Святого".<sup>63</sup> В такій формі слово Бог одинокий раз впало на сторінку творів Коцюбинського.

Перед кінцем свого життя, в 1913 році, Коцюбинський пише свій останній твір "На острові", в якому знову повер-

61. *Ibid.*, p. 149.

62. Цитовано: C. G. Jung, *Analytical Psychology: Its Theory and Practice*, p. 137.

63. Коцюбинський, "Сон", стор. 320.

тається до того самого питання. Враження від неба, сонця, моря і свого власного психічного настрою він малює так:

Сонце бродить серед інкрустації тіней. А я дивлюся на небо. Воно сьогодні тихе, синє, глибоке і так щедро спливає униз, що маю певність: се воно наливає море блакиттю. Звідки йде тиша — з мене, чи входить у мене? Не знаю . . . . Здається — ми всі розпустилися в ній.<sup>64</sup>

А, побачивши дитину, усміхається до неї. Коли ж дитина відповідала усмішкою, письменник каже: "Ах, як добре збирати усмішки і оддавать їх другим . . .".<sup>65</sup>

Своє власне життя і пізнання правди порівнює Коцюбинський з цвітом аґави, що "цвіте, щоб умерти, і умирає, щоб цвісти".<sup>66</sup> Калениченко пише, що "вже незадовго до смерти письменник дав братові прочитати свій останній рукопис — оповідання "На острові" і, коли брат висловив своє захоплення тим твором, признався йому словами: "Розумієш ти, що я не аґаву змалював, а своє життя . . .".<sup>67</sup> Так само, як сам письменник, аґава "переборювала тисячі прешкод",<sup>68</sup> щоб вирости високо ближче до неба і, розцвівши, побачити те, "чого не бачила перше".<sup>69</sup>

Коцюбинський зрозумів також, що те його пізнання, що "таїлося" в ньому, — в його підсвідомості, "продирає нарешті тісні обійми [свідомості], і виходить на волю як велет, несучи на могутньому тілі . . . цвіт смерти".<sup>70</sup> Проте, кожний цвіт ховає в собі зародок нового життя, тому він вітає далеке море, він вітає цю чисту воду "далекого і невідомого" своєї душі, в якій він побачив суть туги людини.

Останній рядок, який написала рука письменника, і яким

64. М. Коцюбинський, "На острові", *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 429.

65. *Там же*.

66. *Там же*, стор. 441.

67. Калениченко, стор. 240.

68. *Там же*.

69. Коцюбинський, "На острові", стор. 442.

70. *Там же*.



закрив він усю свою творчу працю, звучить: "Одчиняючи вранці вікно, я раз-у-раз бачу ряд цвітучих агав. Стоять стрункі і високі, з вінцем смерти на чолі, й вітають далеке море: Ave, mare, morituri te salutant ! . . ." <sup>71</sup>

Враженнями від краси природи, враженнями від своєї підсвідомості у сні, розкриває Коцюбинський другу сторінку людської душі, — частину ясну й чисту.

---

71. Там же.

## ЗАКІНЧЕННЯ

Проведена в цій праці аналіза деяких ключевих творів Михайла Коцюбинського виявила імпресіоністичний стиль як своєрідну творчу методу, що базувалася на цілком новій для тогочасної української літератури системі світосприймання. Письменник послідовно користувався цією методою в своїх пошуках за розкриттям внутрішнього світу людини.

Імпресіоністичне зображення людини в творчості Коцюбинського виявляє єдине творче прямування письменника: служити беззастережній, суворій правді життя та показу в ньому справжнього образу людини. Глибокий гуманізм і любов до людини та життя не заважали Коцюбинському говорити правду навіть тоді, коли вона була болючою й прикрою. Однак письменник не задовольнявся самим викриттям різних суперечностей між зовнішнім і внутрішнім світом людини, демаскуванням її психічної нестабільності, позірності чи навіть лицемірства. Не дивлячись на всі викриті негативи, Коцюбинський ніколи нікого не засуджував і не обвинувачував. Навпаки, він завжди шукав "відблисків світла" в людській душі, шукав глибоко в складному лабіринті людської психіки того таємного первня, який постійно викликає нездійснену тугу людини за спасінням. Не теоріями різних ідеологій, якими людство жило тисячеліттями, не релігійним фетишизмом, а емпіричним засобом імпресіоністичних, моментальних і спонтанних вражень від баченої, відчуті чи пережиті дійсності на яві та в сні розкриває письменник в душі



людини її другу ясну й чисту сторінку, і розв'язує проблему рятунку людини, таку складну та недсяжну для інших імпресіоністів його часу. Коцюбинський показав, що не самим захопленням красою природи, але збереженням вартостей цієї краси й чистоти в своїй душі, людина може знайти гармонійну цілісність і довершеність у своєму житті. Імпресіоністичні враження в творчості письменника являються неначе ланкою, яка сполучає скоропроминальний, матеріально-зовнішній світ з психічно-внутрішнім світом людини, а навіть з непроминальною духовністю "далекого і невідомого".

Ф. Пуль стверджує, що мистецтво 20 століття постало тільки завдяки попереднім творчим досягненням імпресіонізму.<sup>1</sup> Відомий художник Марк Шагал, підкреслюючи велику переломову роль імпресіоністичного напрямку для розвитку літератури і мистецтва, пише, що з появою імпресіонізму "веселка почала сіяти на горизонті нашого світу".<sup>2</sup> Він переконаний, що "імпресіонізм відкрив вікно"<sup>3</sup> для нових творчих досягнень. Шагал вважає, що мистець "мусить бути спроможний сприймати реальність, видиму й невидиму, відчутну й ще не схоплену, збагнену й тьмяно усвідомлену, теперішню, пригадану й передчуту на тлі вічності".<sup>4</sup> На його думку "природа є без порівняння більше, як те, що можна сфотографувати, і реальність є більше, ніж зовнішній світ".<sup>5</sup> Щобільше, він навіть припускає, що весь наш внутрішній світ, можливо, "є багато більшою реальністю, ніж видимий світ".<sup>6</sup> Відмічуючи позитивну роль імпресіо-

нізму, Шагал висловлює однак затривоження процесом звуження й розкладу, який появився в мистецтві і який почався від часу зречення релігійних почувань, від секуляризації життя людини, а в фізиці, досягаючи аж ген вниз до нейтрону, найменшої атомної частки, що може мати страшний апокаліптичний наслідок. Він бачить рятунку людини в повороті до біблійних правд чи навіть іншого принципу універсальної любови та повної гуманности,<sup>7</sup> яка, на жаль, ще сьогодні є "тільки надією та ідеалом, а ще не реальністю".<sup>8</sup>

Тут варто підкреслити, що імпресіонізм, який був мистецтвом правди, поволі перемінюється в мистецтво хвилевих насолод життям та захопленням скоропроминальною красою,<sup>9</sup> добігаючи свого *fin de siècle*. Позитивістичний світогляд, на якому виріс імпресіонізм, базується на переконанні про неможливість досягнення метафізичного пізнання. Тим то імпресіонізм, вивернувши наверх людську душу, не був спроможний нічого більше в ній знайти, крім відчужености людини від людини та ілюзорної дійсности. Разом зі всіма негативними сторінками людської вдачі він почав підкреслювати безсмысловність існування людини та випадкову безцільність всієї світобудови. Таким чином, імпресіонізм світоглядом доходив краю, ставав однобічним і виснажувався. Реакцією на вигасаючий імпресіонізм був поворот до ідеї, що характеризує експресіонізм і символізм. Тому вони стали його логічними наслідниками в творчості, засвоюючи собі деякі світоглядові та стилістично-технічні прикмети імпресіонізму.

Ернст Фішер у своїй праці "Мистецтво проти ідеології" слушно говорить, що поняття декадентства в мистецтві часто зле розуміють, а відповідний термін помилково вживають.

7. *Ibid.*, pp. 137-38.

8. E. Fischer, *Art Against Ideology* (London: Allen Lane the Penguin Press, 1969), p. 146.

9. H. Naumann, *Die deutsche Dichtung der Gegenwart 1885-1924* (Stuttgart: J. B. Messlersche Verlagsbuchhandlung, 1924), S. 66.

1. Ph. Pool, *Impressionism* (New York-Washington: Frederick A. Praeger, Publishers, 1967), p. 267.

2. Цитовано в: E. Fischer, *Art Against Ideology* (London: Allen Lane the Penguin Press, 1969), p. 136.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*



Він твердить, що нові рухи в творчості рідко переходять спокійно зі старої течії в нову, зате часто через суперечність позицій революційно, проломлюючи приняті принципи, досягають свого кульмінаційного рівня і знову поволі занепадають,<sup>10</sup> так зрештою, як це у формі хвилі ілюструє Чижевський.<sup>11</sup> Новатори, що виростають із занепаду попереднього мистецького стилю, відмовляються належати до нього, надхнені новими правдами та новими мистецькими принципами. Часто опозиція починає виростати з попереднього напрямку, як це сталося з експресіонізмом. Справжнє декадентство починається аж тоді, коли в середині даного мистецького стилю розвинулося те, що повинно бути поборене в кожній творчості: негация, — заперечення себе, порожні чи заяложені фрази, банальність стереотипу, рутини, фетишизм, лицемірство,<sup>12</sup> захищення себе пристосуванням до вимог, які суперечать власним переконанням мистця. На цій підставі треба заперечити твердження деяких літературознавців, що творчість імпресіоністичного стилю була декадентством літературного процесу.

Нові ідеї та ідеології, що з'явилися по імпресіонізмі в інших мистецьких стилях, також не дали розв'язки болючій проблемі людини. Навіть пізніший сюрреалізм і жанр "потіку свідомості" в белетристиці ще більше, йдучи процесом звуження та розкладу людської психіки, досліджують тайну душі людини, як "чорної скриньки", за терміном уживаним лінгвістами, та викривають тільки "чорні сили" в людській душі.

Затривоженість Шагала упадком релігійного почуття з алармуючими наслідками в літературі та взагалі в мистецтві, старається Фішер злагіднити переконанням, що разом з повним небезпек розпадом діють теж протилежні, позитивні

10. Fischer, p. 154.

11. Д. Чижевський, *Культурно-історичні епохи* (Авгсбург: Накладом Т-ва Прихильників УВАН, 1948), стор. 13.

12. Fischer, p. 155.

сили об'єднання: зміст життя збагачується, вузькі горизонти поширюються і всі континенти та всі епохи зливаються в одне колективне знання й досвід людства.<sup>13</sup> Таке поглиблене знання власного, внутрішнього "я" та всієї світобудови дає навіть надію, що в людині "дух, який мовчазно ворухиться під звалищами глупоти, захланності й жадоби влади — таки накінець виявиться сильнішим".<sup>14</sup>

Фішер забуває, що без свідомого бажання й волі людини знайти та визнати цю силу Духа у власній душі, він завжди буде тільки мовчазною силою без активної дії. Це зрозумів дуже добре Коцюбинський і, шукаючи все своє творче життя, знайшов врешті в людській душі красу Світла, а зматеріялизоване життя людини назвав гріхами "проти Духа Святого".<sup>15</sup>

Чи знайде Його людство майбутніх поколінь і досвідчить Його об'єднавчу силу та переборе всі небезпеки розпаду та знищення? Чи залишиться Він тільки невідкритою, мовчазною силою, що ворухиться на дні душі під звалищами психічного мороку та недосажною й вічною тугою людини?

13. *Ibid.*, p. 161

14. *Ibid.*

15. Коцюбинський, "Сон", стор. 320.



## БІБЛІОГРАФІЯ

### 1) Твори Михайла М. Коцюбинського

Коцюбинський, Михайло М., *Твори М. Коцюбинського*. Видання друге, т. 5. За ред. С. Єфремова. Харків: Державне видавництво України, 1929.

———, *Твори*. Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955.

———, *Твори*. За ред. П. Г. Тичини. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955-1956.

———, *Твори в шести томах*. Київ: Видавництво Академії наук УРСР, 1961-1962.

———, *Твори в трьох томах*. Київ: Дніпро, 1965

### 2) Праці про Михайла М. Коцюбинського

Бутник, С., "Спогади про Михайла Коцюбинського", *Спогади про Михайла Коцюбинського*. За ред. М. Потупейка. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1962, стор. 150-169.

Дорошкевич, Оп. (ред.), *Коцюбинський*, збірка статтів, т. 1. Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931.

Горький, М., "М. М. Коцюбинський", *Літературно-науковий вістник*, 62, 6 (1913), стор. 385-397.

Златоустов, П., "Ідеалізація чи жахлива дійсність", *Червоний шлях*, 4 (1929), стор. 156-165.

Калениченко, Н. Л., *Великий сонцепоклонник*. Київ: Дніпро, 1967

Копесник, П. Й., *Коцюбинський — художник слова*. Київ: Наукова думка, 1964.



Костенко, М. О., *Художня майстерність Михайла Коцюбинського*. Київ: Радянська школа, 1969.

Лебідь, А., "Дорогою шукання". Нотатки. *Життя і революція*, 5 (1928), стор. 81-94.

Марковський, Михайло, "Лісова пісня" Лесі Українки й "Тіні забутих предків" Коцюбинського", *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка*, 99 (1930), стор. 291-297.

Миронець, Іван, "Fata morgana в основних стильових виявленнях", *Коцюбинський*, збірка статтів, за ред. Ол. Дорошкевича, т. I. Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931, стор. 115-153.

Могиланський, М., *Художник слова: Памяти М. М. Коцюбинського*. Петроград: Друкарня Бр. В. та И. Линників, 1915

———, "Спогади про М. М. Коцюбинського", *Спогади про Михайла Коцюбинського*. За ред. М. Потупейка. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1962, стор. 93-101.

Музичка, Андрій, "Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського", *Коцюбинський*, збірка статтів, за ред. Ол. Дорошкевича, т. I. Київ-Харків: Література і мистецтво, 1931, стор. 78-114.

Потупейко, М. (ред.), *Спогади про Михайла Коцюбинського*. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1962.

Рудницький, Михайло, "Михайло Коцюбинський", *Від Мирного до Хвилювого*. Львів: Діло, 1936, стор. 207-218.

———, "Незабутній образ", *Спогади про Михайла Коцюбинського*. За ред. М. Потупейка. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1962, стор. 229-255.

Старицкая-Черняховская, Л., "М. М. Коцюбинский: Опыт критического очерка", *Киевская старина*, т. 83 (1906), ч. 9, стр. 83-123, ч. 10, стр. 269-330.

Старицька-Черняхівська, Л., "Елементи творчості М. Коцюбинського", *Літературно-науковий вістник*, 5 (1913), стор. 204-219.

Тимофеев, Л., "Михаил Коцюбинский — Соченения", *Новый мир: Литературно-художественный и общественно-политический журнал*, 4 (Москва, апрель 1929), стр. 254-255.

Фащенко, В. В., "Засоби розкриття внутрішнього світу

героїв у творах М. Коцюбинського", *Українська мова і література в школі*, XIII, 4 (1963), стор. 8-16.

Филипович, П., "Цвіт яблуні" М. Коцюбинського", *Життя і революція*, 5 (1929), стор. 90-98.

———, "Розвиток психологічної новели Коцюбинського", в: Михайло Коцюбинський, *Твори в 5-ти томах*, т. 4. Київ-Харків: Книгоспілка, 1928-1930, стор. VII-LIII.

Чернявський, Микола, "Червона лілея", *Твори в двох томах*, т. 2, Київ: Дніпро, 1966, стор. 489-531.

Шевелев, Б. (ред.), *М. Коцюбинський — М. Горький: Листування*. Харків: Державне видавництво України, 1929.

Якубовський, Фелікс, "Fata morgana" Коцюбинського та наше "сьогодні", *Червоний шлях*, 11-12 (1926), стор. 165-175.

———, "Проблема села в творчості Мих. Коцюбинського", *Критика*, 3 (1928), стор. 32-51.

———, "До питання про психоідеологію творчості Мих. Коцюбинського", *Коцюбинський*, Збірка статтів за ред. Ол. Дорошкевича, т. I. Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931, стор. 7-22.

### 3) Інші джерела

Геккель, Ернст, "Загальна картина культури XIX століття". З німецької мови переклав М. Лукич. *Українська хата*, 2 (1909), стор. 68-72.

Коцюбинська М., *Література як мистецтво слова*. Київ: Видавництво "Наукова думка", 1965.

Кульчицький, О., "Психосоціальні аспекти 'Мойсея'", *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка*, т. 156. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто: НТШ і Свобода, 1957, стор. 67-81.

Липа, Іван, "Братерство Тарасівців: Спомини", *Літературно-науковий вістник*, 24, 2-4 (1925), стор. 262-267.

Лесин, В. М., Пулипець, О. С., *Словник літературознавчих термінів*, Київ: Видавництво "Радянська школа", 1971.

Лавріненко, Юрій, "Дмитро Чижевський — літературознавець", *Зруб і парости*, літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. Мюнхен: Сучасність, 1971.

Мопассан, Гі де. "Горля", *Твори в восьми томах*, т. 5. Перекладено з французької редакційною колегією. Київ: Дніпро, 1971, стор. 377-400.



———, "На воді", *Твори в восьми томах*, т. 6. Перекладено з французької редакційною колегією. Київ: Дніпро, 1971, стор. 215-288.

———, "П'єр і Жан", *Твори в восьми томах*, т. 6. Перекладено з французької редакційною колегією. Київ: Дніпро, 1971, стор. 389-513.

Петров, В., "Лісова пісня", в: *Леся Українка*, *Твори*, т. 8. Нью-Йорк: Видавнича Спілка Тищенко-Білоус, 1954, стор. 157-176.

Рубчак, Б., "Зустріч з Т. С. Еліотом", *Українська літературна газета*, 7, 13 (1956), стор. 5.

Фіндайзен, Ганс, "К. Г. Юнг і його вчення", *Українська літературна газета*, 10, 64 (1960), стор. 3.

Франко, Іван, *Молода Україна*, частина I: *Провідні ідеї й епізоди*. Львів: Накладом Українсько-Руської видавничої спілки, 1910.

———, "Старе й нове в сучасній українській літературі" (Відповідь на статтю С. Русової під цією самою назвою), *Літературно-науковий вістник*, 25, 2 (1904), стор. 65-84.

*Хрестоматія з історії Української РСР*, т. 2. Київ: Державне учбово-педагогічне видавництво "Радянська школа", 1961.

Чижевський, Дмитро, *Історія української літератури від початків до доби реалізму*. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1956.

———, *Культурно-історичні епохи*. Авґсбург: Накладом Т-ва Прихильників УВАН, 1948.

———, *Нариси з історії філософії на Україні*, Прага: Український громадський видавничий фонд, 1931.

Чехов, А. П., *Полное собрание сочинений и писем*, т. 14: *Письма*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949.

———, "Наречена", *Вибрані твори в трьох томах*, т. 3. Переклад з російської А. Бобири. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1954, стор. 208-224.

Шамрай, А., "Формальний метод у літературі", *Червоний шлях*, 7-8, (1926), стор. 233-266.

Шерех, Юрій, "На риштованнях історії літератури", *Українська літературна газета*, 6, 12 (1956), стор. 1-2.

#### 4) Публікації англійською, німецькою і польською мовами

Anczewska, Elżbieta, "Mychajło Kociubyński w polskich przekładach i krytyce literackiej", *Slavia orientalis*, 8, 2-3 (1959), str. 35-51.

(Bahr) *Das Hermann-Bahr-Buch*. Berlin: S. Fischer-Verlag, 1913.

(Bahr) *Essays von Hermannn Bahr — Kulturprofil der Jahrhundertwende*. Wien: Herausgegeben vom Land Oberösterreich und von der Stadt Linz im H. Bauer-Verlag, 1962.

Bell, Clive, *The French Impressionists with Fifty Plates in Full Colour*. New York Phaidon Publishers, Inc., n. d.

Camus Albert, *Człowiek zbuntowany (L'homme révolté)*. Paryż: Instytut Literacki, 1958.

(Chekhov) *Note-Book of Anton Chekhov*. Translated by S. S. Koteliansky and Leonard Woolf. New York: B. W. Huebsch, Inc., 1922.

Duret Theodore, *Die Imprssionisten*. Berlin: Bruno Cassirer, 1920.

Fischer, Ernst, *Art Against Ideology*. Translated by Ann Bostock. London: Allen Lane the Penquin Press, 1969.

Friedemann, Käte, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.

Gläser, Martin, *Die Drstellung der Natur bei Knut Hamsun*. Hamburg: Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Hamburgschen Universität, 1934.

Hamann, Richard, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*. Köln: Verlag der M. Dumont-Schaubergschen Buchhandlung, 1907.

Hamann, Richard, Jost, Hermann, *Impressionismus*. Berlin: Akademie-Verlag, 1966.

Hartmann, Nicolai, *Das Problem des geistigen Sein*. Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co., 1933.

Hatzfeld, Helmut A., *Literature Though Art*. New York: Oxford University Press, 1952.

Hauser, Arnold, *The Social History of Art*, Vol. 4: *Naturalism, Impressionism*. New York: Vintage Books, A Division of Random House, 1958.

Hegel, G. W. F., *On Art, Religion, Philosophy*. Edited and with an Introduction by Glenn Gray. New York and Evanston: Harper & Row, Publishers, 1970.



Hospers, John, *Meaning and Truth in the Arts*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1946.

Humphrey, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.

Ignotus, Paul, *The Paradox of Maupassant*. New York: Funk and Wagnalls, 1968.

Joad, C. M., *Guide to Philosophy*. New York: Dover Publications, 1936.

Jung, C. G., *Modern Man in Search of a Soul*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1933.

———, *Two Essays on Analytical Psychology*. Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1953.

———, *Analytical Psychology: Its Theory and Practice*. New York: Pantheon Books, A Division of Random House, 1968.

Lavrin, Janko, "Chekhov and Maupassant", *The Slavonic Review*, Vol. 13 (1926), pp. 1-24.

Melchinger, Christa, *Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*. Heidelberg: Carl Winter — Universitätsverlag, 1968.

Naumann, Hans, *Die deutsche Dichtung der Gegenwart 1885-1924*. Stuttgart: J. B. Messlersche Verlagsbuchhandlung, 1924.

Nochlin, Linda, *Impressionism and Post-Impressionism 1874-1904, Sources and Documents*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., n. d.

Pool, Phoebe, *Impressionism*. New York-Washington: Frederick A. Praeger, Publishers, 1967.

Raphael, Max, *Von Monet zu Picasso, Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei*. München: Delphin-Verlag, 1919.

Rewald, John, *The History of Impressionism*. New York: The Museum of Modern Art, 1946.

Rukalski, Z., "Maupassant and Chekhov: Similarities", *Canadian Slavonic Papers*, XI, 3 (1969), pp. 346-358.

———, "Maupassant and Chekhov: Differences", *Canadian Slavonic Papers*, XIII, 4 (1971), pp. 374-402.

Serullaz, Maurice, *The Impressionist Painters*. New York: Universe Books, Inc., 1960.

Stammier, Wolfgang, *Deutsche Literatur von Naturalismus bis zur Gegenwart*. Breslau: Ferdinand Hirt, 1924.

"Symposium on Literary Impressionism", *Yearbook of Comparative and General Literature*, 17 (1968), pp. 40-68.

Utz, Emil, *Die Überwindung des Expressionismus*. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke, 1927.

Zabicki, Zbigniew, *Z problemów ideologii i estetyki pozytywizmu*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, n. d.



ДОДАТКОВА БІБЛІОГРАФІЯ ЗІБРАНИХ ПУБЛІКАЦІЙ  
ПРО ТВОРЧІСТЬ М. КОЦЮБИНСЬКОГО

Білецький, Л., "М. Коцюбинський і його творчість", в: Михайло Коцюбинський, *Твори*, т. 1. Львів: Видавництво "Атенеум", 1923, стор. III-XXXIV.

Бжеський, Роман (рецензія), Сергій Єфремов, *Михайло Коцюбинський*. Липськ: Видавництво "Загальної бібліотеки", 1925. *Літературно-науковий вістник*. 25, 2 (1926), стор. 184-187.

Бойко, Ю., "Праця М. Коцюбинського над повістю 'Fata morgana'", *Вибране*, т. 1. Мюнхен, 1971, стор. 19-29.

Букатович, Назар, "Український фолкльор у творчості Коцюбинського", *Коцюбинський*, збірка статтів, за ред. О. Дорошкевича, т. 1. Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931, стор. 191-223.

Винниченко, Ст., (рецензія), *Коцюбинський*, збірка статтів за ред. Ол. Дорошкевича, т. 1. Харків-Київ: ЛіМ, 1931. *Критика*, 5 (1931), стор. 111-116.

(Вісьнєвска, Е.) Wiśniewska, Elżbieta, *O Sztuce Pisarskiej Mychajła Kociubynskiego*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1973.

Грицюта, М. С., *Михайло Коцюбинський у слов'янських літературах*. Київ: Наукова думка, 1964.

Грушевський, О., "Михайло Коцюбинський", *Літературно-науковий вістник*, 43, 7 (1908), стор. 33-40.

———, "Новини нашої літератури: Останні оповідання Мих. Коцюбинського", *Літературно-науковий вістник*, 48, 11 (1909), стор. 376-385.

Грушевський, Мих., "Сумний Великдень", *Літературно-науковий вістник*, 62, 5 (1913), стор. 194-198.



Джонсонъ, И., "Український беллетристъ", *Образование, журнал литературный и общественно-политический*, 8 (1906), стр. 227-243.

Євшан, М., "Літературні замітки: 'Тіні забутих предків'", *Літературно-науковий вістник*, 62, 5 (1913), стор. 364-368.

Єфремов, Сергій, *Михайло Коцюбинський*, Київ-Ляйпціг: Українська Накладня, без року.

———, "Гармонійний талант", в: Михайло Коцюбинський, *Твори*, т. 1. Київ: Державне видавництво України, 1922, стор. V-XVI.

Жигмало, Л., *Михайло Коцюбинський: Спроба характеристики*. Катеринослав: Друкарня К. А. Андрущенко, 1915.

Жук, Михайло, "Погасле світло" (Незабутньої пам'яті М. М. Коцюбинського), *Літературно-науковий вістник*, 62, 6 (1913), стор. 220-228.

Жук, Н. Й., *М. Коцюбинський про роль мистецтва і літератури в житті народу* (До 100-річчя з дня народження письменника). Київ: Видавництво київського університету, 1964.

Зеров, Микола, "Листи Л. України до Михайла Коцюбинського", *Україна*, 1-2 (1924), 168-170.

———, "Коцюбинський і Чехов", в: Михайло Коцюбинський, *Твори в 5-ти томах*, т. 3. Київ-Харків: Книгоспілка, 1928-1930, стор. V-XLIV.

Кирилюк, Є. (рецензія), *Коцюбинський*. Збірка статтів за ред. Оп. Дорошкевича, т. 1. Харків-Київ: ЛІМ, 1931. Критика, 5 (1931), стор. 111-116.

———, "За марксо-ленінське розуміння творчості М. Коцюбинського", *Критика*, 9 (1931), стор. 64-81.

Кміт, Ю. (рецензія), Михайло Коцюбинський, *Дебют: Оповідання*. Львів: Українська видавнича спілка, 1911. *Літературно-науковий вістник*, 57, 1 (1912), стор. 199-201.

Козуб, Сергій, "1905 рік в творчості Коцюбинського", *Україна*, 4 (1925), стор. 129-147.

———, "Джерела 'Тіней забутих предків'", *Червоний шлях*, 4 (1925), стор. 231-244.

———, (рецензія), М. Коцюбинський, *Вибрані твори*. Редакція та вступна стаття Ан. Лебеда. Книгоспілка, 1926. *Україна*, 4 (1926), стор. 150-154.

———, (рецензія), М. Коцюбинський, *Fata morgana*,

Редакція й стаття А. Лебеда. Книгоспілка, 1926. *Червоний шлях*, 2 (1926), стор. 192-194.

———, (рецензія), М. Коцюбинський, *Вибрані твори*, за ред. та вступною статтею Ан. Лебеда. Київ: Час, 1926. *Червоний шлях*, 9 (1926), стор. 271-273.

———, "Коцюбинський, як учень Драгоманова на полі публіцистики", *Червоний шлях*, 3 (1926), стор. 184-197.

———, "Мопассан і Коцюбинський", *Червоний шлях*, 3 (1927), стор. 113-128.

———, "Ранній Коцюбинський" (Вінницька доба в житті та творчості Михайла Коцюбинського), *Записки історико-філологічного відділу УВАН*, XV (1927), стор. 102-132.

———, (рецензія), М. Коцюбинський, *Твори*, загальна редакція І. Н. Лакизи, т. 1. Ан. Лебідь, *Коцюбинський* (нотатки до біографії), Книгоспілка, 1929. *Україна*, 38 (1929), стор. 151-156.

———, "Коцюбинський у 'Братерстві Тарасівців'", в: Михайло Коцюбинський, *Твори*, т. 7. Харків-Київ: Література і мистецтво, 1930-1931, стор. 5-47.

———, "До початків літературної творчості Коцюбинського", *Коцюбинський*, збірка статтів за ред. Оп. Дорошкевича, т. 1. Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931, стор. 224-251.

———, "Фолкльорні записки М. Коцюбинського", *Коцюбинський*, збірка статтів за ред. Оп. Дорошкевича, т. 1. Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931, стор. 272-285.

Коцюбинський, Хома, "Кілька слів про мого брата М. М. Коцюбинського", *Україна*, 1-2 (1927), стор. 194-195.

Кравець, О. М., *М. М. Коцюбинський про народний побут*. Київ: Видавництво Академії Наук РСР, 1963.

Кротъ, Д. Т., "Граматико-стилістична характеристика відокремлених означень в мові М. Коцюбинського", в: *У майстерні художнього слова*. Київ: Академія Наук УРСР, 1965.

Крушельницький, А., "Новини нашої літератури" (рецензія), М. Коцюбинський, *В путях шайтана і інші оповідання*. Львів: Українсько-Руська видавнича спілка, 1900. *Літературно-науковий вістник*, 9, 3 (1900), стор. 201-206.

Лакиза, І., *М. М. Коцюбинський — життя і творчість*. Харків: Український робітник, 1928.

Лавров, С., "Соціальна нерівність у творчості М. Коцюбинського", *Червоний шлях*, 11-12 (1930), стор. 119-125.



———, "До соціології творчості М. Коцюбинського", *Коцюбинський*, збірка статтів за ред. Оп. Дорошкевича, т. 1. Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931, стор. 23-77.

Лебідь, Ан., "Невідомий твір М. Коцюбинського", *Україна*, 4 (1924), стор. 107-111.

———, "До початків літературної діяльності М. Коцюбинського", *Україна*, 5 (1925), стор. 139-143.

———, "Творча путь М. Коцюбинського", в: Михайло Коцюбинський, *Вибрані твори*. Київ-Харків: Книгоспілка, 1926, стор. VII-XXXIII.

———, "Пропащі роки" (До біографії М. М. Коцюбинського), *Україна*, 3 (1927), стор. 89-96.

———, "До питання про політичні погляди М. М. Коцюбинського", *Записки історично-філологічного відділу УВАН*, 18 (1928), стор. 169-192.

Леонтович, В., "Естетизм М. М. Коцюбинського", *Літературно-науковий вістник*, 62, 5 (1913), стор. 199-203.

Лютый, Н., "Поетичне відтворення реакції 1905-1908 рр. у творі М. Коцюбинського 'Intermezzo'", *Червоний шлях*, 7-8 (1927), стор. 258-270.

———, "Творчість М. Коцюбинського в листах сучасників", *Україна*, 6 (1927), стор. 128-145.

Марковський, Михайло, "До студій над творчістю М. Коцюбинського", *Україна*, 6 (1928), стор. 39-47.

Масальський, В. І., *Мова і стиль творів М. Коцюбинського*. Київ: Радянська школа, 1965.

*Матеріали першої наукової конференції пам'яті М. М. Коцюбинського*. Збірник 5. Київ: Київське обласне книжково-газетне видавництво, 1962.

Миповидов, Лев, "Материалы по истории литературы: Письма В. Г. Короленко к М. М. Коцюбинскому — Предисловие", *Печать и революция*, 5 (1927), стор. 31-36.

*Михайло Коцюбинський — Бібліографічний показчик*. Київ: Наукова думка, 1964.

Могиланський, Михайло, "Ненаписана повість М. М. Коцюбинського", *Червоний шлях*, 3 (1925), стор. 202-207.

———, "Процес творчості у М. М. Коцюбинського", *Записки історично-філологічного відділу УВАН*, 9 (1929), стор. 208-229.

———, "Спогади про М. М. Коцюбинського", *Червоний шлях*, 10-11 (1929), стор. 110-117.

Ненадкевич, Євген, "'Icherzählung' у Коцюбинського. Загальне наставлення. Рання доба", *Коцюбинський*, збірка статтів за ред. Оп. Дорошкевича, т. 1. Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931, стор. 134-190.

Попіль, Н., "Головніші дати з життя М. Коцюбинського", *Сучасність*, 5 (29), 1963, стор. 47-52.

Попів, Оп., "Михайло Коцюбинський", *Червоний шлях*, 2 (1923), стор. 183-198.

(Роте, В.), Rothe, Wolfgang (рецензія), Michajlo Kozjubynskyj: Fata Morgana und andere Erzählungen. Aus dem Ukrainischen von Anna-Halja Horbatsch. Zürich: Manesse Verlag, 1962. *Neue Deutsche Hefte*, 91-96, X, 1963.

Рябінін-Скляревський, Олександр, "Михайло Коцюбинський і Тарасівці", *Коцюбинський*, збірка статтів за ред. Оп. Дорошкевича, т. 1. Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931, стор. 252-271.

Савченко, Юрій, "Ідеї й мотиви в творчості М. Коцюбинського", *За марксоленінську критику, журнал — місячник марксоленінської критики та літературознавства*, 9-10 (1934), стор. 16-46.

Стебун, І., "Націоналізм в оцінці Коцюбинського", *За марксоленінську критику, журнал — місячник марксоленінської критики та літературознавства*, 12 (1934), стор. 37-41.

———, "Коцюбинський і буржуазно-націоналістична критика", *За марксоленінську критику, журнал — місячник марксоленінської критики та літературознавства*, 5 (1935), стор. 32-50.

*У вінок Михайлу Коцюбинському: Збірник статей і повідомлень*. Київ: Наукова думка, 1967.

Филипович, Павло, "Коцюбинський і Шевченко", *Життя і революція*, 2-3 (1926), стор. 49-56.

Філь, Юхим, "М. Коцюбинський у спогадах та предки письменника", *Записки історично-філологічного відділу УВАН*, 25 (1929), стор. 133-148.

(Франко, З.) Franko, Zoria, "Kotsiubinsky's Search for Harmony in a Dissonant World." Saskatoon: A Thesis for the Degree of Master of Arts in the Department of Slavic Studies, University of Saskatchewan, 1971.

(Харват, В.) Charvát, V., "Mychajlo Kociubynskýj", *Časopis pro moderne filologii a literatury*, 3 (1913), str. 344-350.

Хвиля, А., "Михайло Коцюбинський 1864-1934", в: Михайло



Коцюбинський, *Вибрані твори*, т. 1. Київ: Державне літературне видавництво, 1935, стор. 5-14.

Чапля, В., "Оклик новітньої краси". *Зоря*, 18 (1926), стор. 16-18.

Черкасенко, Михайло, "Михайло Коцюбинський", *Літературно-науковий вістник*, 62, 5 (1913), стор. 304-368.

———, (рецензія), Михайло Коцюбинський, *Тіні забутих предків*. Київ-Львів: Українсько-Руська видавнича спілка, 1913. *Літературно-науковий вістник*, 62, 4-5 (1913), стор. 182-318.

(Черненко, Ол.) Chernenko Lysiak Rudnytsky, Alexandra, "Образ людини в творчості Михайла М. Коцюбинського" (The Image of Man in the Works of Mykhailo Kotsiubyns'kyi). Edmonton: A Thesis for the Degree of Master of Arts in the Department of Slavic Languages, University of Alberta, 1974.

Шевелів, Борис, "'Fata morgana' М. Коцюбинського та самосуд селян с. Вихвостова р. 1905", *Червоний шлях*, 10-11 (1929), стор. 99-109.

———, "Відповідь на лист М. М. Могиллянського, присвячений ... статті "'Fata morgana' М. Коцюбинського та самосуд селян с. Вихвостова р. 1905", *Червоний шлях*, 9 (1930), стор. 139-140.

———, "Чернігівський період у житті М. Коцюбинського за новими матеріалами", *Україна*, 41 (1930), стор. 60-84.

Яценко, М. Т., "Ідеологічна боротьба і міфи буржуазного літературознавства та естетики" (Проти буржуазних теорій), *Радянське літературознавство*, 1 (Київ, січень 1976), стор. 61-73.

———, "Проблема народності і критика елітарних концепцій літератури", *На засадах реалізму і народності*. Київ: Наукова думка, 1976, стор. 7-73.

## ЗМІСТ

|   |     |
|---|-----|
| Abstract .....  | 5   |
| Від автора .....  | 7   |
| Вступ .....   | 11  |
| Явище стилів на тлі культурно-історичних епох .....                               | 15  |
| Михайло Коцюбинський на тлі сучасної йому епохи<br>та української дійсності ..... | 23  |
| Імпресіоністично-психологічний підхід у зображенні<br>людини .....                | 41  |
| Ілюзія та дійсність в житті людини .....  | 73  |
| Проблема ізоляваності та самотності людини .....                                  | 101 |
| Закінчення .....  | 123 |
| Бібліографія .....  | 129 |
| Додаткова бібліографія .....  | 137 |