

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ

Микола Пащенко



ТВОРЧІСТЬ М. КОЦЮБИНСЬКОГО В НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІЇ Я. ПОЛІЩУКА: АСПЕКТИ ЖАНРУ, ПСИХОЛОГІЧНОГО ТА ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

(Ярослав Поліщук. І ката, і героя він любив...

Михайло Коцюбинський. Літературний портрет. —

Київ: Академія, 2010. — 300 с.)

Стаття за змістом, стилем та обсягом виходить за межі рецензії. Це спроба ще раз усвідомити неординарність творчої особистості М. Коцюбинського. Розглядається ряд проблем, пов'язаних із творчим процесом і поетикою митця. Оцінюється ступінь оновлення у рецензованому посібнику рецептивно-інтерпретаційних принципів, відзначається синтезування в ньому жанру "літературного портрета" і поглиблено-аналітичного (монографічного) стилю викладу.

Ключові слова: рецепція, канон, літературний портрет, модернізація, імпресіонізм, наукове "пере прочитання", герменевтичний метод, компаративне дослідження.

The article goes beyond review as to its content, style and volume. It is an attempt to realize once again the originality of creative personality of M. Kotsubinskiy. Some problems connected with the creative process and poetics of the writer have been analysed. The degree of renovation of receptive and interpreting principles are valued in this text-book. Synthesizing of the "literary portrait" genre and deep analytical (monographic) style of narration have been marked.

Key words: reception, canon, "literary portrait", modernization, impressionism, scientific "rereading" hermenevitic method, comparative research.

Рецепція творчості М. Коцюбинського в радянському літературознавстві та сучасних дослідженнях характеризується неоднозначним прочитанням його художніх творів на галицьких землях і на Наддніпрянщині, в українському слові і в російських перекладах.

Оскільки твори письменника, завдяки високому рівню художності і естетичній якості, увійшли в золотий фонд української класичної літератури, то літературно-критична думка наступних епох і поколінь закономірно витворювала відносно творчості письменника свій канон. Разом з тим, це відбувалось переважно на підставі рецепції творів соціально-класово спрямованих або ж із застосуванням виключно соціологічного аналізу до творів, які внаслідок цього і репрезентували, особливо у радянську добу, всю творчість письменника як революційно-демократичного.

В рецепції творчості М. Коцюбинського Ярослав Поліщук за точку відліку бере тексти і психофізичні стани митця. Однак при цьому не обділяє увагою також літературний канон, освячений радянським літературознавством, який співвідносний, по-перше, з класичною спадщиною, по-друге, — розглядається автором як пройдений етап в літературі, за яким стоять неоднорідні в якісному відношенні зразки творчості, а деякі з них залишились неадекватно поцінованими. Канон, вважає Я. Поліщук, слід кожного разу осмислювати дещо критично. Саме тому він робить огляд літературно-критичних праць, присвячених творчості М. Коцюбинського як у важливіших аспектах дослідження, так і в концептуальних підходах, разом з тим, на його погляд, цим не вичерпується творчий портрет письменника, особливо в аспекті глибинних виявів естетичних засад творчості.

Контроверсії канонотворення" (підрозділ 1.1.) "літературного портрета" письменника Я. Поліщук вбачає у відмінності завдань (зумовлених історично та ідеологічно), які вирішувала літературна критика 20–30-х років ХХ століття: з одного боку, закономірне піднесення його творчості на рівень класики національної літератури, з іншого — догматичне обмеження рамками "революційно-демократичної літератури" [6,13–18]. Погоджуючись з оцінкою автором праці методів марксистської критики 30-х років як такої, що творила канон М. Коцюбинського догматично-ультимативно, скажу, що така "боротьба", як продовження "класової боротьби", характеризувала також зміну наукових методів дослідження художніх явищ, і в цьому змаганні(на безальтернативній основі!) соціологічний, точніше — вульгарно-соціологічний метод утвердився надовго. Тим самим стримувався розвиток літературознавчої думки в аспекті актуальних питань поетики та стилю, в розширенні форм і видів узагальнення, чинників та

принципів жанротворення. Я. Поліщук не називає прямо, однак усім ходом розгортання дослідження вказує на необ'єктивний контекст творення канону М. Коцюбинського, який сформувався внаслідок перебільшення ідеологічним літературознавством безпосередніх впливів іонаціональних літератур на творчість письменника. Так, без сумніву, принижує “самість” творчої індивідуальності М. Коцюбинського, зокрема, не стільки задекларований першими критиками і літературознавцями чи не єдино можливий фактор впливу російської літератури на творчість митця, скільки зведення принципів і міри завоювання письменником надбань цієї літератури до наслідувальності, епігонства, а відтак і постійного учнівства. Ідеологічна боротьба за М. Коцюбинського велась, як уже зазначалось, і по лінії підсилення соціологічного фактора в аналізі його творів, що позначилось, зокрема, на вивіщенні повісті “Fata morgana”, і навпаки — вивело із навчально-освітнього і культурного поля художньо і естетично досконалішу повість “Тіні забутих предків”.

Заміна “ідеологічного” критерію “естетичним” в оцінці художніх явищ піднесла наукове літературознавство на якісно новий рівень. Це і послужило появі, відповідно, суттєво нового канону. Адже в основу його був закладений більш об'єктивний критерій, що враховував закони естетичного і краси(коли бралась до уваги специфіка мистецтва слова!), психологічні засади художності, а також передбачав присутність форм міфологічного та метафоричного мислення, без чого нема поезії(в широкому розумінні терміна!). Відомо, що зміна стереотипів обумовлювалась та підтверджувалась такою (оприявленою у висловлюваннях представників сучасного літературознавства і навіть сучасних М. Коцюбинському письменників та науковців, зокрема консервативно налаштованого старогромадівця П. Житецького), тенденцією розвитку літератури, як “європейськість” [6, 26].

У підрозділі 1.2. “Перегляд стереотипів”, даючи характеристику динаміки Чернігівського періоду творчості М. Коцюбинського (1898–1913), автор бере до уваги кілька чинників: місце родинного оточення, стан здоров'я, вимогливість до процесу і наслідку творчої роботи. Він створює своєрідні “замальовки” психічних станів письменника, які закорінені у факти його біографії; тут стає в нагоді уважне прочитання дослідником епістолярію письменника. Імпонує оцінка Я. Поліщуком місця модернізму у творчості письменника і саме

не в якомусь рафінованому вигляді, а як наслідку творчого пошуку, наближення до високих “європейських зразків”, як ознаки молодості мистецтва слова, що слід розцінювати, власне, як спрямування на модернізацію, яка не обов'язково має вивершуватися модернізмом, хоча більшість сучасних дослідників творчості письменника кваліфікують його творчість початку ХХ ст. більш локально — як імпресіоністичну [1]. А зіставлення С. Павличко біографічного дискурсу із риторикою творчості М. Коцюбинського [5, 6] змусило її поставити під сумнів “естетизм новеліста”, потрактувати модерність в його творчості взагалі як щось “поверхове й позерське” [6, 24]. Зауважимо, що саме поняття “модернізм” є неоднозначним, оскільки включає цілий ряд світоглядних стильових відгалужень під прапорами актуального мистецтва. Слід також додати, що спектр стильових відмінностей визначається саме творчими індивідуальностями з їх психофізичними типами і станами. По великому рахунку із зауваженням С. Павличко можна погодитись лише частково, а саме стосовно “позерства”, яке має місце, адже творчість митця, особливо непересічного, — це все-таки виклик і минулому, і сучасному, це також діалог, своєрідна гра поетик і стилів. Отже, Я. Поліщуку явно не імпонує такий вислід С. Павличко, хоча він і не завжди наполягає на тому, щоб приставати на чийсь точку зору, натомість він швидше відкриває можливість подальших дискусій з даного питання.

Руйнуючи стереотипи, а відтак і канон, він прагне підготувати ґрунт для формування нових підходів у осмисленні модерності творчості М. Коцюбинського і робить це в основному за рахунок визнання “пошукового характеру” прози письменника. Прийнятним є те, що автор “літературного портрета” у своїх неодноразових судженнях про модернізм взагалі має на увазі стильовий інваріант історичного розвитку літератури, що формується літературознавчою думкою на основі типологічного вивчення цього художнього феномену, а характеристику модернізму творів кожної творчої індивідуальності розглядає як варіантний вияв модерності(що, звичайно ж, не слід отожднювати з класичним модернізмом західно-європейського зразка, який має тривале історичне, національно і культурно визначене тло!) з домінантами імпресіоністичності чи експресіоністичності.

Після огляду критеріїв, меж та дефініцій модернізму, характеристики розмаїття і складності виявів, а відтак і суджень про розмивання

категорії “модернізм”, автор переходить до своєрідного зіставлення теоретичних засад модернізму з естетичними якостями творів М. Коцюбинського, які передусім і визначили напрямок та перспективи модернізації національної літератури. Отже, Я. Поліщук пропонує ще один варіант прочитання текстів художніх творів та епістолярію, критики і взагалі літературного процесу на межі ХІХ — ХХ століть. При цьому прагне змалювати індивідуальний портрет митця, акцентуючи увагу на особистісних рисах, без замовчування — “без купюр”, застерігає від зведення модернізму творів письменника лише до імпресіоністичного стилю. При цьому не може уникнути проблемних питань теоретичного характеру, зокрема зауважує, що власне “імпресіонізм” розглядається сучасним літературознавством то як остання й перехідна фаза реалістичного мистецтва чи натуралізму, то як заперечення і початок модернізму [6, 29].

Матеріал художньої творчості М. Коцюбинського, оцінки письменником сучасної йому літератури, на думку Я. Поліщука, засвідчують чіткість і послідовність позиції його як митця. Модерністська творчість його — це початок ХХ століття і не випадково вона розглядається досить часто у контексті творчості молодих письменників, для яких модернізація поетики і стилю стала знаковою (Леся Українка, О. Кобилянська, В. Стефаник, М. Яцків, М. Вороний, Г. Хоткевич, А. Кримський, Б. Лепкий та ін.). Для них характерний відхід від етнографізму, від замилювання героєм із народу, натомість — оприявлення “самості” героя, сили і значущості краси, зображення героя завдяки розкриттю його внутрішніх порухів душі (мисленнєві процеси, уява, саморефлектування, свідомі і позасвідомі вияви особистісного). “Світ” такого типу літератури постає із фрагментарних вражень і суджень, часто суперечливих, не до кінця прояснених у композиційних формах мовлення; загалом — він асоціативний як у плані описово-зображальному, так і виражальному, мало мотивованому причиново та часовими зв'язками, він — мозаїчний.

Я. Поліщук обрав метод, на перший погляд, парадоксального стилю судження і висловлювання в аналізі творчості М. Коцюбинського. Для нього творчість письменника не є предметом замилювання, з яким у процесі тривалого вивчення починають міфологізувати. Не оцінює він і творчість визнаного письменника, виходячи, як уже було сказано, із стереотипів сучасності, за якими “класика читають усі”.

Оцінюючи міру визнання “читабельності” творів М. Коцюбинського і опираючись на судження сучасників письменника, дослідник всебічно характеризує і обґрунтовує елітарність його творчості, яка вимагає відповідного рівня конгеніальності автора і читача. Тут важливо також зазначити, що рівень критики часу М. Коцюбинського, її естетична складова не відповідали художньо-естетичним засадам творчості “європейськи” спрямованого М. Коцюбинського. Таким чином вона відставала від сприйняття і кваліфікації творів письменника як новаторських, модерністських. Лише завдяки визнанню письменниками 20-х років і повоєнного покоління наявності в українській літературі модерністських стилів з'явилися підстави уже не стільки критиці, скільки теоретичному літературознавству, визначити місце традиційного погляду і, особливо, оновленої рецепції художнього мислення М. Коцюбинського як вершини лірико-психологічної школи в українській прозі, що передусім полягало у переакцентації уваги у його творах “із зображальності на виражальну функцію мови” [6, 31]. Тут, можливо, слід зняти протиставлення “зображальності-виражальності”, вказавши, що поряд із зображальністю в образотворенні і саме переважно новел(!), чільне місце у М. Коцюбинського посіла і виражальність, адже художнє образотворення неможливе без цієї дихотомії в кожному окремому випадку процесу образотворення. При цьому слід враховувати розмаїття родо-жанрових, індивідуально-стильових ознак творів, зокрема “видільність” окремого слова, образу, семантичну їх навантаженість і водночас автологічну функцію слова і образу як суб'єктну і суб'єктивну оцінку зображуваного, що сприяє процесу абстрагування та узагальнення.

Посилаючись на М. Зерова, Я. Поліщук характеризує майстерність “пейзажів” людини у М. Коцюбинського, яка послуговується скромним арсеналом мовних засобів, зауважуючи при цьому, що “українська мова на той час мала досить обмежений ресурс таких засобів”. Однак М. Коцюбинський все-таки творив неповторну метафорично-образну матерію, викрешуючи іскри надмови, мови символів, півтонів, натяків. Адже завдання митця по створенню портрета героя полягало не в зображенні його оточення, а у спрямуванні на психологізм завдяки зосередженості на внутрішньому світі, за що М. Зеров назвав письменника піонером нової літературної школи [6, 32].

Другий розділ — “Книга життя” — складають три підрозділи, це зокрема: “Становлення таланту”, “Перші літературні спроби” “Освоєння натуралістичної манери(1901). Я. Поліщук, прискіпливо перечитавши листування М. Коцюбинського і спогади про нього, відмежовує біографічні дані від їх рецепцій у його художній творчості. Прозу письменника дослідник називає “біографією”, однак “символічною” [6, 33], тому що у творчості — це вже не факти, а швидше процеси психіки, перебіг рефлексій, які стали деталями, образами і сюжетами. Дві риси, які взаємодоповнювались у портреті митця, були відзначені М. Жуком — автором неперевершеного портрету М. Коцюбинського(музей М. Чернігова) — це “мінливість” і “багатство” світосприймання та “активність” і невпинний “процес саморефлексії”, що абсолютно відрізняло письменника від інших [4, 194]. Саме ці риси життєвого портрету, їх реалізація у творчому портреті Коцюбинського стали предметом уваги Я. Поліщука. При цьому він не усім автобіографічним фактам і саморефлексіям надає ваги достатніх аргументів на ствердження чи заперечення тих чи інших рис світогляду творчої особистості письменника. Тим більше, що розуміє він світогляд митця як категорію змінну, а не раз і назавжди дану і однозначно потрактовану. Зокрема, він не погоджується із будь-яким наслідуванням(особливо у періоди зрілої творчості), в тому числі безпосереднього впливу на нього Фейєрбаха. Мова йде про наближеність письменника до матеріалізму німецького філософа з його соціальними і загальнофілософськими передумовами, що раніше уже відзначалось Ю. Кузнецовим в одній із ранніх його монографій [4, 66–67]. Звісно, що в жанрі “літературного портрета” Я. Поліщук не може дати достатньо повну аргументацію своєї правоти. Можна лише погодитись із його твердженням, що творчість зрілого Коцюбинського не є ілюстрацією “творчого учнівства” у Фейєрбаха. Однак, зауважимо, що при цьому можна знайти ще одну формулу становлення світогляду письменника, тобто не лише на ідеях Фейєрбаха та Фур’є(!). Наприклад, “самозародження”(внаслідок саморефлексії митця) творчої ідеї, а відтак і символу “читати книгу природи”. Тим більше, що далі автор “портрета” робить закономірний акцент на самовихованні, самовдосконаленні через потяг до естетики — до Краси. Така концепція відстоюється Я. Поліщуком, він тим самим намагається також зняти “революційний глянєць” з біографії письменника, зокрема його

юнацького періоду. Саме в цей період його турбувало інше: він докладав немало зусиль, щоб подолати труднощі у родинному оточенні, пом’якшити колізії інтимного життя.

“Перші літературні спроби”(п.п.2.2.) — це кілька оповідань, які прижиттєво не друкувались, переклади ж з інших літератур були етапами, які не увінчались успіхом, однак стали поштовхом до більш активного пізнання літературного життя. Такий конкретний крок, відзначає Я. Поліщук, був зроблений з виходом в інший — більш вільний від цензури світ з яскравими творчими особистостями, зокрема такими, як І. Франко, та видавництвами часописів у Західній Україні. Таким чином, долалася письменником традиція народництва і традиція епігонства, як рецепція і метод наслідування окремих творчих надбань, оскільки такі нетворчі рецептивні технології, як правило, могли стримувати перші і наступні кроки молодого мистецьки обдарованої особистості. Літературне життя на землях Західної України(яке відзначалося демократизмом), захоплення творчістю І. Франка, розробка дитячої тематики, на думку автора, відкрили М. Коцюбинському самого себе.

Ще одна особливість стилю “літературного портрета” М. Коцюбинського у виконанні Я. Поліщука — це відсутність у дослідженні спроб абсолютизації суджень про предмет наукового дискурсу; для автора праці не характерно за будь-яку ціну відстояти концепцію, він швидше її перевіряє, коригує, посилюючись на факти процесу і результатів творчості, епістолярію та критики. Так він відзначає наполегливість письменника у здобутті освіти, яка вивершилась отриманням посвідчення народного учителя. Однак чи це було його остаточною метою, ставить питання дослідник, чи це стало містком до втілення давньої мрії — навчання в університеті? Тим самим Я. Поліщук знову ж вступає в діалог, зокрема з припущенням Потупейка М., який вважає, що цей крок молодого Коцюбинського є прощанням з юнацькою мрією. Принагідно зауважу, що в основі жанру “літературного портрета” домінує біографічний метод. Разом з тим Я. Поліщук намагається заповнити “прогалини” епістолярно-біографічного характеру не “натяжками”, не абсолютизацією окремих відомих фактів як єдино можливого аргументу пояснення, а робить припущення щодо мотивованих психологічно, соціально та культурно обумовлених виявів особистості М. Коцюбинського. Перший успіх — дитячі

оповідання “Харитя”, “Ялинка” “Маленький грішник” — є наслідком активної самоосвіти, розширення горизонтів літературного життя, педагогічної діяльності. Звідси і здатність проникати у світ дитячої психології, що надалі визначило стиль індивідуально-неповторного підходу в психологічному аналізі як художньої моделі руху образу і характеру героя. За цим, на думку Я. Поліщука, мотивованіше постає краса людини, її вчинки. Новизною відзначається підбір Я. Поліщуком матеріалів, оцінка їх ролі у творчому становленні письменника, це, зокрема, згадка про науково-популярні статті і нариси, про практику перекладу творів А. Чехова, Г. Гейне, А. Міцкевича, Е. Ожешко, Ф. Достоевського, І. Потапенка, М. Вагнера, І. Франка (російською мовою!). Зосереджується увага на причинах занадто важкого для М. Коцюбинського процесу просування його окремих творів на сторінки альманахів. Причини ці були пов’язані з постановкою проблемних питань в оповіданні “П’ятизлотник” та повісті “На віру” — з одного боку, і незаангажованістю митця у вирішенні художніх завдань щодо відображення селянського життя, в якому він бачить і світло, і тіні, а відтак і суперечності морального, релігійного та соціального плану, — з іншого боку.

Праця у філоксерній комісії, знайомство з “братством тарасівців”, як і будь-який вихід чи виїзд за межі приватно-родинного життя, давав письменникові багатющий для творчої роботи матеріал. Це був необхідний етап накопичення життєвого матеріалу, етап споглядання і зацікавлених спостережень, формування індивідуального світобачення і типу мислення, так важливих для імпульсів і розгортання творчого процесу. Хоча це водночас, особливо у частині виконання службових обов’язків, і привносило негатив у самопочуття письменника, який був постійно у турботах про самоосвіту і творчість, однак у зимовий період він активно писав, тим самим засвідчував інтуїтивне прагнення творчої особистості компенсувати такі вимушені втрати часу. Саме тому Я. Поліщук описує і вдумливо укладає в хронотоп передумови написання нових творів, зокрема оповідання “Ціпов’яз” (1893) та казки “Хо” (1994), посилаючись на тексти цих творів, дає психологічний та соціологічний зріз проблематики і героїв цих творів, у підсумку — здійснює загальну характеристику творів, які з’явилися з-під пера письменника за певний період і у певних обставинах біографічного життя, і, як наслідок, робить висновки про

особливості психологічних станів митця. Дослідник уникає звичних для жанру “літературного портрету” характеристик ідейного спрямування, описів змісту конкретного твору, натомість він розпочинає і завершує “наукову рецепцію” зверненням до прикладів естетично значимих та художньо виразних образів світу (героїв, психологічних станів, антропоморфізованих, персоніфікованих образів обставинного світу).

Однак вироблення оригінального стилю завдяки відмові від традиційного письма, від дидактизму і прямолінійності, вважає Я. Поліщук, розтягнулось у творчому житті письменника в межах від середини 80-х і до початку 90-х років, тобто до виходу у світ дитячих оповідань. Долання дидактизму припало на 1895–1901 рр., коли письменник опановував “натуралістичне” письмо (п.2.3. “Освоєння натуралістичної манери”). Тут слід, напевне, з деякими обмеженнями застосовувати до творчості М. Коцюбинського термін “натуралістична манера” чи “натуралістичне письмо”, тим самим відмежовуватись від натуралізму як такого. Власне так далі і мислить Я. Поліщук, поділяючи ряд творів на молдавський і кримський цикли, де зокрема, він вказує (вслід за М. Коцюбинським), що “для їх розуміння важлива не лише культурна екзотика, а й конкретика матеріалу [6, 59]”. яка (в розвиток попередньо висловленого!) характерна не лише для натуралізму, адже вона (конкретика) спрямована в більшій мірі на “цілісність об’єкта”, а не на його розподібнення за рахунок надмірної деталізації, власне розкладання на подробиці. Термін “натуралістичний” Я. Поліщуком все-таки спеціально уточнюється на с.60. Він його використовує як такий, що заміщує традиційний для радянської літератури термін “реалістичний”, який відміння поетику натуралізму і в першу чергу в аспекті надмірного використання подробиць, “фактографічності”, натомість передбачає в структурі образу і твору акцентовану подробицю, тобто деталь. В цьому є сенс, тому що концепт переважно радянського часу “реалізм-натуралізм” не настільки є вираженням опозиційності у цій дихотомії, тут швидше фіксується градація “цілісності об’єкта” (Гегель).

У характеристиці творчої роботи М. Коцюбинського над кримським циклом (1895–96 рр.) відзначається творчий підйом митця, зумовлений відкриттям нового, досі незнамого світу. Однак поруч із “сильними враженнями” письменник відчув і пригніченість. Він

цілком усвідомлює ці стани світосприймання і світовідчуття, зумовлені сприйняттям краси кримської природи, а за нею всього укладу життя і стосунків між кримськими татарами і найвищою знаттю, адміністрацією царської Росії, яка гнітила і витісняла місцеве населення з курортної зони. Звичайно ж, симпатії письменника були на боці покривджених. Загострене сприйняття життя підсилювалось, зокрема, тими щасливими місяцями літа 1896 року, які він провів в Алупці спільно з молодого дружиною.

Постійно фіксуються в науковій рецепції Я. Поліщука етапи і процеси формування (кристалізації та модернізації) як теоретичних настанов, так і художньої практики М. Коцюбинського, узгоджуваної з переконаннями та естетичними уподобаннями, спрямованими на відхід від белетристики “для народного ужитку”, тенденційності, штучної риторичності. Дослідник постійно ув’язує психічні стани, родинне життя з ритмами творчості письменника. Однак така кореляція не розглядається ним як пряма чи повна взаємозалежність. Він зіставляє факти зізнань письменника про труднощі процесу літературної праці з результатами творчості, з якістю цієї роботи, відзначає його скромність та самовимогливість. Ці якості з плином часу характеризують письменника все більше і більше. Автор “літературного портрета” одним із перших пише, що саме галицьке кількатомне видання не просто утврджує авторитет М. Коцюбинського, а дає можливість “обійти цензуру, вести особисто коректуру, вносити зміни, узгоджувати з редакцією позиції” [6, 67]. Мова йде про книги під назвами “В путях шайтана” (1899), “По-людському” (1900), “Оповідання” (вірші і проза для дітей. — *М. П.*) (1900). Лише після огляду творів до 1901 року чи не вперше у цьому тексті зазначено, що мова може йти про завершення першого періоду творчості (оповідання “Дорогою ціною”). Що це? — Напевне, тут має місце небажання у ще одному “літературному портреті” задекларувати хронотоп і “етапи творчості”, не маючи на те підстав і доказів.

Показовим у презентації і рецепції творів М. Коцюбинського є оповідання “Дорогою ціною”. У зв’язку з цією творчою історією Я. Поліщук висловлює цілий ряд вагомих суджень, зокрема, про завершення етапу тенденційної прози, як періоду ранньої творчості, однак разом з тим відзначає поєднання в історичному оповіданні прийомів старої белетристичної школи і нових форм, стильових ознак,

зокрема яскравих описів і, зокрема, пригодницьких перипетій, високої ідеї та сильного морально-етичного потенціалу і, що найважливіше, — “стильової техніки, спорідненої з лірично-експресивною стихією доби модерну” [6, 75–76]. Творча історія оповідання “Дорогою ціною” засвідчила, що “широка епіка” — це не його стихія. Тут слід зауважити, що саме таких прямих доказів у формі автологічно спрямованих висловлювань, як не дивно, у М. Коцюбинського не вдалось поки що знайти, в тому числі Я. Поліщуку і Михайлині Коцюбинській. Нема свідчень самого митця і стосовно відмови писати у жанрі повісті. Напевне, якби митець і заявляв про відмову писати “більшу повість”, то всеодно час від часу такі спроби мали б місце. Адже загальновідомо, що практика художньої творчості у багатьох письменників підтверджує тенденцію розширення обріїв художнього світу за рахунок історизму, панорамності, багатомотивності, що зумовлюється (навіть на рівні підсвідомості!) потребою художньої свідомості розширювати обрії, глобалізувати риси зображуваного, попри постійне прагнення митця самообмежувати такий рух образного мислення. Теж саме спостерігається і в М. Коцюбинського. Така суперечливість творчого мислення вивершилась появою двох повістевих форм, зокрема традиційної за стилем, з елементами психологізму, повісті “Fata morgana” і нетрадиційної — “Тині забутих предків”, що постала як трактування фольклорно-міфологічної теми з використанням філософічності, елегійності, втілених у поетиці модерністського письма. Отже, у підсумку, 90-ті роки на початках своїх(!) позначали засвоєння українським письменством містично-побутової манери (І. С. Нечуй-Левицький, П. Мирний) і по завершенню їх(!) — вихід частини його з-під наслідувальності за рахунок вироблення індивідуальної манери мислення і письма, що проявлялося у ліризації та психологізації, у еволюціонуванні часом драматизму, ідейних, світоглядних та естетичних засад творчості. А теза Я. Поліщука про те, що М. Коцюбинський ніколи радикально не зрікався своєї орієнтації на добрий натуралізм (у широкому європейському сенсі), характеризує письменника як митця, який еволюціонує, зберігав те краще, що вироблено літературою попередників [6, 77]. Таким чином, засвідчується поєднання у творчості одного митця двох, здавалось би, взаємовиключних систем: в основі першої — культ точності і вірогідності у відтворенні життя, в

основі другої — переважає компонент творчої уяви, вимислу, тобто фактор умовності.

Розділ третій — “Книга Краси” започатковується підрозділом “Час модерної прози (1901–1905). Я. Поліщук однозначно його характеризує як період якісно нової літератури. Водночас, варто було б зауважити, що хоча відомі “періодизації” творчості М. Коцюбинського в цілому мають досить рухливі, а відтак і дещо відмінні часові межі, однак ця обставина істотно не змінює загальної картини і тенденцій модернізації поезики та стилю письменника. Важливішим є те, що творча еволюція М. Коцюбинського є, по суті, благодатним матеріалом для розуміння процесів розвитку української літератури на межі століть, оскільки саме цей митець є одним із тих, у кого ці процеси представлені найяскравіше. Активне творче спілкування із такими сучасниками, як Б. Грінченко, В. Самійленко, М. Вороний, М. Чернявський, не мало одностороннього впливу на нього. Воно швидше виявляло універсальність його як митця, який був уважним до мови і стилю редагованих ним авторів(альманах “Дубове листя” (1902), присвяченого пам’яті П. Куліша, де були співредакторами названі вище письменники). Саме “багатство стилів”, наявність різних літературних угруповань та творчих індивідуальностей, а не протистояння “нового” і “старого” вабило М. Коцюбинського як письменника і людину, яка вболівала за вихід української літератури на новий, європейський рівень. І така концепція вигідно відрізняє “літературний портрет” М. Коцюбинського, написаний Я. Поліщуком. Адже усіх, хто вважає творчість будь-якого митця оригінально-новаторською, модерною на основі саме різкого розмежування з досвідом, стилем попередників і сучасників, очікує методологічна пастка, яка неприродно відмежовує його як від традиції фольклору, попередніх етапів розвитку мистецтва, так і від усього розмаїття стильових ознак його, що є мірилом рівня розвитку того чи іншого мистецтва. Інша справа — це уподобання митця на певному етапі його становлення, в тому числі новаторські інтенції, привнесені творчою особистістю, які, зокрема, проявляються у модифікації(як процесі), диференціації та інтеграції існуючих ознак слова, образу, сюжету, жанру.

Уподобання М. Коцюбинського 90-х років — це новелістична форма з послабленим сюжетом. Його цікавить не тема, а спосіб її вираження, а отже, поезика нових форм [6, 81–82]. Відомо, що пси-

хологізм героя і твору в цілому суттєво змінює структуру як образу, так і жанру, сприяє синтезу, а не кардинальній зміні стилів, тому що різка зміна всього комплексу структурно-системних зв’язків на рівні слова, образу, сюжетно-композиційної та жанрової організації породжує відторгнення, або ж за цим приходить нерозуміння, невизнання. А такі приклади і для цього періоду розвитку українського письменства були непоодинокими, а значить закономірними (філософські драми Лесі Українки). Невипадково Я. Поліщук літературний доробок М. Коцюбинського перших років ХХ ст. поділяє на три групи. Варто зауважити, що синтез стилів у творчості письменника характерний для другої групи творів вказаного вище періоду, започаткованого 1899 і завершеного 1904 року, це — “Екзотичні оповідання Кримського циклу”. Вони є наслідком процесу творчості досить тривалого в часі періоду. Поглиблення психологічного аналізу відзначається Я. Поліщуком саме у цих трьох групах творів і характеризується такою спрямованістю: а) психологічні студії людини в межових ситуаціях та б) осмислення психології письменника, його призначення в автотематичних новелах.

Підтвердженням співіснування кількох стильових підходів до пізнання людини у М. Коцюбинського є звернення митця до епічного полотна з життя селянства у повісті “Fata morgana”. Я. Поліщук попередньо і, можливо, не зовсім правомірно кваліфікує повернення до “натури” і особливо у повістевій формі як помилкове. Однак тут же [6, 76–77], інтуїтивно відчуючи, що “добрий натуралізм у широкому його європейському розумінні” є необхідною підосновою творчості, передумовою дійсно художньої речі, автор праці, по суті, говорить про стильовий синтез: “стильові новації початку ХХ ст. будуть нашаровуватись в його(М. Коцюбинського — уточн. моє. — М. П.) прозі на цю основу”. В оцінці “Fata morgana”, за визнанням Я. Поліщука, є певні труднощі. Вони, перш за все, у спробі письменника дати велике епічне полотно з життя селян початку ХХ ст. при творчих уподобаннях, які навпаки — спрямовані на жанр “оповідання”, на імпресіоністичну техніку письма і децентрацію предмета зображення, на моделювання психології окремого персонажа(свідомості, особистості(!) — уточнення моє. — М. П.). Назвати це творчою невдачею чи прорахунком автора було б неправомірним. З точки зору реалізації творчого задуму — це “стягненість” до художньої форми, яка харак-

теризується “фрагментарністю” в розробці теми “із сільських настрів”. Отже, наслідувати романній чи традиційно повістевій формі письменник, напевне, не прагнув. Хоча, як відомо, в радянському літературознавстві подекуди висловлювалися думки щодо романічної структури даного твору (багатогеройність, кілька сюжетних ліній тощо). Однак слід сказати, що на панорамне епічне полотно повість явно не важить.

На матеріалі трьох знакових для М. Коцюбинського творів Я. Поліщук вказує на “новаторську оповідь” письменника [6, 85], яка і принесла йому славу художника-модерніста. До них віднесені “Лялечка”, “На камені” та “Цвіт яблуні”, які були написані упродовж 1901–1902 рр., а опубліковані 1903–1904 рр. Саме цей період С. Єфремов назвав “переломовим періодом шукань”. У новелі “Лялечка” зображується ницість людини, цей мотив є типологічним для творів А. Чехова та Л. Андрєєва. Водночас він у М. Коцюбинського є продовженням мотиву розчарування народницькою ідеологією, відтворенням утоми, зрадництва, порушених автором раніше у більш м’якій формі, зокрема в оповіданні “Для загального добра” та в ряді інших творів більш пізнього періоду. Героїня новели “Лялечка”, вчителька Раїса Левицька, поступово зрікається своїх юнацьких переконань. І те, що здавалось їй неприйнятним, вона під тиском обставин починає обожнювати. Я. Поліщук майстерно “прочитує” психологічний портрет героїні, в тому числі природу алегоричного, символічного, іронічного письма М. Коцюбинського, виділяючи при цьому роль образної деталі. Автор “літературного портрета” віднаходить свій підхід у змалюванні “портрета” майстра новели, зіставляючи при цьому його стиль зі стилем А. Чехова, однак не на основі подібності, а за принципом відмінностей, враховуючи прагнення самого М. Коцюбинського бути оригінальним. Все більше акцентується увага на живописі, пластичності малювання засобом слова в новелі письменника, на гармонізації елементів і компонентів тексту та структури світу його твору. “Свіжо і цікаво” пише М. Коцюбинський, – вважає теоретик і практик символізму та імпресіонізму М. Вороний. А Франко І. оцінив цей твір як незаперечне досягнення письменника. Психологічною студією засобом художнього слова з високим рівнем майстерності вважає Я. Поліщук “Цвіт яблуні”. Він називає цю новелу вершиною “літературного портрета” М. Коцюбинського. Адже, додамо,

“образ автора” постає із того “що” і “як” він зобразив. Тут, напевне, і найбільш виразно постає експериментальність, суб’єктивність та вимисел автора-творця, для якого важлива не лише сюжетика, а й метаморфози малопізнаного психічного життя людини, в даному випадку – як батька дитини і як митця. Саме роздвоєність психічного, що постає як суперечливий рух думки, як неоднозначність почувань (які сягають глибини і першопричини поведінки людини), співвідносна з конфліктом, що рухає, своєрідно динамізує драматизм ситуації, яка знову ж переживається героєм внутрішньо, особистісно. Широта і глибина знань зарубіжної філософії і компаративний погляд дослідника на весь обшир української та зарубіжної літератур позитивно впливає на оцінку твору як символічної проєкції акту творчості, що ставить новелу письменника в один ряд з найкращими зразками європейської літератури.

Вивершує Я. Поліщук свою концепцію модернізму у М. Коцюбинського докладним описом літературних дискусій початку ХХ ст., в яких сам письменник брав найактивнішу участь. Зокрема, він спільно з М. Чернявським ініціює створення нового літературного альманаху “З потоку життя”. Хоча це починання не увінчалось успіхом, однак ініціатива (з певною мірою стриманості) далася знаки. З’являлися інші альманахи, які анонсував М. Коцюбинський, видавалися збірки його власних творів. Таким чином Я. Поліщук подає цей період творчості письменника на тлі значних зрушень в соціально-політичному, культурному житті українців. Нагадаю, що у змалюванні творчого портрета автор не уникає гострих кутів, зокрема не приймає на віру і не абсолютизує висловлювання самого Коцюбинського з приводу матеріального становища сім’ї, проблем творчої самореалізації, зумовлених зайнятістю на державній службі. Посилаючись на М. Могилянського (Слово і Час. – 1990. – № 12. – С.52), дослідник пояснює такого роду одкровення письменника його хворобливою знервованістю. Окрім того, зазначає важливість для подальшої творчої роботи письменника поїздок до Петербурга, Москви, у Крим, а також по країнах Західної Європи у квітні-травні 1905 року. Однак факти і події соціального та культурного життя, особливо обмеження свобод, досить негативно відображаються на вразливій натурі письменника. Він пише в одному з листів, що все побачене і пережите у цей період позначилось на його стані: “Нерви такі

напружені"... [6, 102]. У підсумку — нова манера письма, підтримка з боку читачів-інтелектуалів. І риторично-феноменологічне: за рахунок чого прийшов такий успіх? — На часі була коротка жанрова форма, а саме лірико-психологічна новела, в якій подієвість, сюжетність поступилася місцем внутрішньо-психологічному руху думки, переживанню героя, а діалогічне мовлення та описи — внутрішнім монологам та поєднанню об'єктивного та суб'єктивного типів оповіді. Щодо останнього слід зауважити, що Я. Поліщук підтверджує факт поєднання в структурі оповіді, описах, роздумах об'єктивного і суб'єктивного начал [6, 103].

У підрозділі "Від імпресіонізму до символізму (1906–1910)" він наводить слова М. Євшана про творчу працю М. Коцюбинського [6, 108]: "Ох, то страшно так над собою панувати! Се ж фізично мусить руйнувати творця...", "В творчості він затрачував себе самого — ставав німим свідком того, що творив", "І не можна знати, що діялось в його душі, коли він списував страшні картини революційної доби, картини погромів та насильства: він в них живе тільки як артист." "...І ката, і героя він любить як артист", "Він артист — чоловіка нема" [2, 474]. Я. Поліщук фіксує важливішу, естетично значиму для творця настанову про утримання певної дистанції між персонажем і оповідачем, без автологічно висловлюваних оцінок, і додамо, що в композиційній структурі (зауваження уже зроблене нами попередньо!) творів М. Коцюбинського має місце поєднання об'єктивних і суб'єктивних начал, однак при цьому (суттєве судження Я. Поліщука!) домінують не різкі тони, а напівтони, нюанси, алюзії [6, 108]. Автор "літературного портрета" неодноразово наголошував і продовжує нас повертати до думки, що предметом зображення, зокрема і по гарячих слідах, є події 1905 року, однак у світі твору — це не дії, перипетії, пов'язані з погромами, а настроєвість, реакції героїв. Саме "настрій" з можливими формами його вияву є "героєм" новели "Сміх" та "Він іде" (1906). Характеризуючи новели "Невідомий", "В дорозі", "Persona grata" (усі написані в 1907 році!), Я. Поліщук вбачає їх новизну у майстерності форми, зокрема це стосується монологу-сповіді героя ("Невідомий"), ритмічно-еліптичного типу оповіді як сповіді перед смертю.

Зауважу, що у зв'язку з цим та багатьма іншими творами, автор "портрета" підводить нас до компаративних спостережень, а відтак і до потреби осмислення особливостей індивідуального внеску

М. Коцюбинського у розробку тієї чи іншої проблематики, причому переважно обумовленої таким предметом пізнання і відображення, як людська особистість, психологія героя. Компаративна методологія постійно автором спрямовується на виявлення типології творів і самого М. Коцюбинського, на чому і постає своєрідний "сюжет" характеру митця, концептуалізації його поглядів, а відтак і "творчий портрет" творця. Тим більше, що відгук митця на ті чи інші запити суспільства не завершується цим твором. Додам від себе наступне: слід бачити типологію творів письменника і в мотивній системі, оскільки розробка певного мотиву у М. Коцюбинського має варіанти. Це мотив "страху" у новелах "Сміх" і "Він іде", "Невідомий" та "Persona grata", це і мотив "вибору" між громадянським обов'язком та життєвою насолодою ("Лялечка", "В дорозі", "Intermezzo"). Водночас у новелах "В дорозі" (1907) та "Intermezzo" (1908) як предметом зображення, так і формою образної організації, наочної репрезентації художньої думки стають також образи абстрактно-понятійного плану, образи зовнішнього і внутрішнього світу, яким М. Коцюбинський надає статусу образів-алегорій, виводячи їх на рівень "дійових осіб".

Автор "портрета" не випускає з поля зору кілька індивідуальних, психологічних засад особистості митця, пов'язаних із проблемами життя і творчості. Це, перш за все, внутрішня криза, зумовлена складністю самоорганізації на творчу роботу та тиском (згадуваних раніше) обставин життя, що створювало відчуття невдоволеності собою, враження відсутності натхнення, стимулу творчості. Саме такі стани М. Коцюбинського-автора стали мотивами багатьох його творів. Все це, і особливо — психологізм героя, дає підстави Я. Поліщуку ще раз підтвердити фактично вихід стилю письменника у виміри "модерної психології особи" [6, 119], що особливо яскраво репрезентує новела "Intermezzo".

Прочитуючи разом із Я. Поліщуком ще раз творчість М. Коцюбинського, зауважу, що упродовж 1909 року письменник, збираючи матеріал до повісті "Fata morgana", написав лише одне оповідання "Дебют". Тут варто наголосити на бажанні письменника все-таки написати повість. Втілюючи задум, він іде від реальних фактів життя, історій суспільних зрушень, від потреби усвідомлення наслідків класових суперечностей, що вимагало реалістичної стилістики у творенні світу твору, а відповідно значних зусиль і затрат часу. Адже на цей

час М. Коцюбинський був уже художником “психологічного образу”, майстром змалювання окремої події, одного героя, а відтак і коротких, лаконічних, позначених творчою індивідуальністю новелістичних форм. Спроби перейти на більш об’ємні жанрові форми втілення спічного змісту, зокрема відображення історичного, суспільно значимого змісту життя, відволікала його від експерименту, стильових пошуків, модернізації новели з акцентом на як на “дії”, так і на “настрої” героя. Саме тому, немов компенсуючи втрати, пов’язані з творчим застоєм, письменник пише згадуване вище оповідання “Дебют”. Однак ця художня річ стала своєрідним “варіантом-дуплетом” уже відомої його новели “Поєдинок” з явним акцентом на мотиві “життя як гра”, розробка якого для автора мала також принципово мистецьке значення, демонструвала звернення до поетики карнавалізації, до діалогу з мистецтвом театру.

Я. Поліщук, розкриваючи особливості творчої роботи над повістю “Fata morgana”, вдається до діалогу з іншими інтерпретаторами письменника і його повісті, зокрема Ю. Кузнецовим, Михайлиною Коцюбинською, В. Агеєвою, Н. Над’ярною. Окрім того, що у творчості М. Коцюбинського, вважає Я. Поліщук, виявлялася неоднозначність ставлення до революції як загальнолюдської проблеми [6, 128], слід вказати на однаковою мірою представлені і розроблені психологічні типи героїв різних класових груп, що і дало автору “портрета” винести на обкладинку наукової розвідки назву “І ката, і героя він любив...” Додамо, що досить важко долаються стереотипи, які освячені більшовицькою ідеологією, радянською владою, будь то уявлення і судження про революцію, громадянську війну чи боротьба за національне визволення і визвольна війна проти фашизму. Наше суспільство ніяк не може прийти до примирення сторін, до толерантності, поваги до вибору якщо не кожної окремо взятої людини, то хоч би історично і ментально і релігійно обумовлених позицій етносів і груп населення, які складають народ України.

М. Коцюбинський, напевне, не орієнтувався на смаки і очікування масового читача. Він швидше розраховував на вдумливого реципієнта, співтворця, намагаючись прищепити любов до людини у всіх її виявах та до світу, що її оточує. Тим самим прагне вказати на красу її у цьому світі як вищої цінності буття. Художнє письмо останнього періоду творчості М. Коцюбинського (1911–1913) автор “портрета”

уподібнює до “сліпучих конвульсійних зблисків потужного таланту” [6, 131]. Тут і вишукані описи, і ліричні одкровення і коротка та пружна форма. Звернення до письменницьких нотатників дало підстави автору “портрета” говорити про пошуки і знахідки у сфері образотворення. Ці окремі імпресії, фігури, фрази, за якими проступали слово і троп, подробиці, мотиви, деталі образного світу, здатні були творити настрій, внутрішню чи зовнішню сприйману атмосферу місця, ситуації. Спостереження Я. Поліщука виводять на цілком відчутну тенденцію і закономірність творчості письменника цього періоду, а саме: внаслідок приходу “присмеркової фази життєтворчості” обмежується нестримність енергії художника. Раніше ми вже визначали це як потребу митця поглиблювати і розширювати розробку мотивів як варіантів уже відомих у його творчості мотивів. Ця особливість пов’язувалась із ростом, бажанням виявити у всій своїй повноті можливості інструментарію поетикального увиразнення, сугестивності в зображенні та вираженні, а також живописанні словом, звукописі у словесних рядах. Тепер же — це фізичний стан, зумовлений недугою, особливо 1912 року, що підтверджується листуванням, фіксується як “надлюдська втома”. Варіанти цього мотиву хоча й мали місце і в попередній творчості, однак мало співвідносились з автором.

У цей же період творчості М. Коцюбинський пише сім завершених творів і публікує їх протягом 1911–1912 рр., це оповідання “Сон” (28.05.1911), повість “Тіні забутих предків” (1911) та ще три оповідання: “Лист”, “Подарунок на іменини”, “Коні не винні”, написані протягом третього перебування на острові Капрі взимку 1911–1912 рр. Після повернення з Італії з’явилося оповідання “Хвала життю” (у Я. Поліщука відсутня вказівка на жанр!) та шкіц “На острові” (1912). Зауважу, що не до кінця проясненою залишається терміносистема автора цієї праці. Так попередньо названі “три оповідання” Я. Поліщуком не диференціюються на оповідання і новели. Контекст подальшого використання терміна “оповідання” дає підстави думати, що автор цієї розвідки, пам’ятаючи про проблемність жанрового означення малих жанрів у М. Коцюбинського, не має змоги втягуватись у дискусію з цього приводу, тому, напевне, і використовує термін “оповідання” в розширеному значенні. Адже так його використовували на початку ХХ ст. (що робив і сам письменник), такий підхід і досі є традицією російського літературознавства. Сам Я. Поліщук,

безперечно, розглядає новелу як різновид оповідання, тому на сторінці 135 “Сон” називає оповіданням, а через одну сторінку тексту характеризує цей твір як новелу [6, 137].

Автор “портрета” поєднує біографізм з питаннями поетики та естетики образотворення, особливо це помітним стає у розділі “Аве, сонце” (1911–1913). Метод дослідження у цьому підрозділі багато в чому компаративний. Рецепція мотивів, образів західноєвропейської, російської, української літератур і власної творчості М. Коцюбинського постає у праці Я. Поліщука як долання старої традиції і апробація нового у стилі і жанрі. В них поєднується літературний портрет і монографічне дослідження. Порушуючи канон “літературного портрета”, Я. Поліщук продовжує “сюжет” дослідження, виділяючи розділ “Естетика Коцюбинського” і, зокрема, зосереджує увагу на еволюції світогляду, проблемі впливів, питаннях психології його творчої праці та на власному для митця кредо (емансипація мистецтва; обраний, втаємничений, новий читач; творити не для всіх; потреба адекватної реакції читача; діалог мистецтв, відкритість до інших мистецьких течій свого часу; новий стандарт сприйняття мистецтва).

Вагомими для нетрадиційного погляду на естетику письменника стали міркування про “європейськість” його прози. Не можна не погодитись із думкою Я. Поліщука, що якість прози письменника, увібравши кращі досягнення вітчизняної літератури XIX ст. і за своївши надбання європейських майстрів, сплавивши воедино ці два начала, постала як індивідуальний стиль М. Коцюбинського, який прочитувався і прочитується нині прибічниками і модернізму, і традиціоналізму (власне реалізму) подвійно, виходячи з різноаспектності передумов сприйняття [6, 175]. Саме у цій якості письма, яку можна було б назвати “універсальністю” (М. П.), Я. Поліщук вбачає певну відособленість письменника як від попередників, так і від сучасників, хоча в дискусіях, зокрема завдяки листуванню і літературно-критичним виступам, сам письменник намагався не зрікатися традиційного підходу до завдань художньої творчості, її зв'язку із суспільством. Разом з тим, у спілкуванні з представниками дещо відмінних, подекуди протилежних естетичних уподобань, митець не розкривав до кінця свого розуміння завдань літератури, хоча й висловлювався про “інакшість” європейського, на відміну від українського, читача та потребу поступового і обережного вихо-

вання у “свого” читача нових смаків. Як бачимо, у цьому фрагменті праці Я. Поліщука торкається багатьох проблемних питань творчості письменника. Це і мова, текст і творчий процес, переклади та різнопланове розуміння окремих питань, зокрема міметизму у М. Коцюбинського і І. С. Нечуя-Левицького. Особливо це стосується розширення сфери “оптики” мімесису, різноплановості тематики, виходу за межі теми села, а відтак і етно-побутовізму в національній літературі. А це вже спроба М. Коцюбинського зробити естетичне начало домінантою творчого процесу, твору і образу як специфічної форми художнього мислення, результату творчості. Предметом його спорадичних літературно-критичних рефлексій є бажання звільнитися від вузького розуміння національного колориту в літературі, що стримувало “естетичну емансипацію”. Натомість письменник, на глибоке переконання Я. Поліщука, обстоює індивідуальну позицію, обґрунтовуючи поняття “культурний тип”, що обумовлювалось не лише ставленням до селянства (в розумінні “народу”) й української мови. Для нього важливими є також передумови історико-культурні, географічні, кліматичні та ін. Життя при цьому кваліфікується як основоположна категорія для реалістичного періоду літератури, міметичність розглядається як звільнення від стереотипів та активізація інтелекту і почуття, що і зумовлює вихід за межі традиції, а відтак і літературного канону XIX ст. Європейський інтелектуалізм і модерністське мистецтво, які засновані на філософії Ф. Ніцше та А. Бергсона, відображали життя у конкретному, окремому вимірі, у моменті осяяння та пізнання істини. Я. Поліщук помічає найсуттєвіше, що з'являлося як засадниче у творчій практиці М. Коцюбинського: дійсність як стала, об'єктивно зумовлена константа творчості, відмова від канону попередників з його одновимірними уявленнями, життя як постійний і безперервний процес. Стосовно поетики письменника Я. Поліщук ще більш конкретний. Він вказує на зміну так званої “оптики” письменника, яка полягає в тому, що замість стороннього спостерігача і відповідної точки зору з'являється форма автопрезентації, яка утримує увагу на індивідуальності, суб'єктивних смаках та уподобаннях особистості в кожен момент життя [6, 183]. Далі відзначається, що саме М. Коцюбинський своєю участю в літературних суперечках та творчістю продемонстрував якщо не “естетичний прорив” в українській літературі [6, 184], то, принаймні, виступив тією

творчою особистістю, яка прагнула надолужити втрати, які мала українська література XIX століття.

Я. Поліщук охоплює широке коло імен і літератур, які так чи інакше мали вплив на формування естетичних орієнтацій письменника. І що важливо, автор не прагне остаточних висновків і дефініцій. Наводячи, на його думку, найбільш вдалі судження С. Єфремова про “різновекторні тяжіння”, “широкі горизонти” та “універсальний характер”, він також не погоджується з С. Єфремовим щодо співвіднесення окремих аспектів творчості письменника з різними так званими “культурними нішами” [6, 187]. В цьому ж руслі письменник дещо критично освоював надбання російської літератури з її акцентами на революційній тематиці, з її соціальною та ідеологічною спрямованістю, з її пафосом, які тісно були пов’язані із актуальною на той час публіцистикою. Я. Поліщук кожне таке судження підкріплює і мотивує зразками із художньої практики письменника, особистісними і стильовими характеристиками героїв, неоднозначністю трактування їх та показом суперечливості їх характерів (“Невідомий”). Таким чином показ сучасного йому героя — це не що інше як деканонізація героя, як свідчення зміни у свідомості сучасника і в художній практиці митця. Я. Поліщук не міг уникнути дискусійних питань про “впливи” інших літератур на творчість М. Коцюбинського (див.: названий уже підрозділ “Кредо та проблема впливів” [6, 197]. При цьому слід відзначити, що у своїх судженнях він покладається на первинні матеріали, зокрема епістолярій, літературно-критичні праці власне М. Коцюбинського і про нього, особливо в часових межах від початку XX ст. і аж до 30-х років. Серед найбільш цитованих праць пізнішого періоду він звертається до монографій Колесника П. “Коцюбинський — художник слова”, Музички А. — “Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського”, Саліковського О. — “Зі спогадів про М. М. Коцюбинського”, Агеєвої В. — “Українська імпресіоністична проза”, праць з теорії та практики імпресіонізму західно-європейських науковців та митців.

Наукове “перепрочитання” творчого доробку М. Коцюбинського викликане поміченою Я. Поліщуком потребою нового трактування, адже ще з початку XX століття з’явився читач, який вимагав творити не “для всіх”, а для вдумливого, інтелектуального з розвиненими естетичними смаками сучасника. Другу проблему автор “портрета” вба-

чає у різкій зміні акцентів в межах від реалізму до імпресіонізму, що загрожує абсолютизацією останнього. На його думку, цю проблему слід вирішувати шляхом диференціації елементів модерної поетики і саме підтвердженням імпресіоністичності стилю Коцюбинського, чого ми не знаходимо у інших дослідників. Адже вони обмежувались лише вказівками на новизну стилю, унікальність письма, розглядаючи його творчість у контексті представників новітніх течій у європейському мистецтві. Тут Я. Поліщук констатує факт поступової кристалізації не стільки особливостей модерної творчості письменника(на відміну від реалізму попередників), скільки понятійно-термінологічного їх означення. Слід також мати на увазі, що сучасна Коцюбинському критика у свій час не могла розглядати творчість письменника як завершене, цілісне явище, адже вона(творчість) була ще у стані руху, динаміки. Критика більш пізнього часу (по завершенню творчого шляху письменника) кваліфікувала його художні пошуки за зразками новацій саме останнього періоду. Завдяки їм і проходив процес канонізації як стилю письменника, так і нового для української літератури стильового спрямування(поряд з іншими) у руслі модерну, який у 30-х роках продовжував, принаймні в теоретичній поетиці, утверджуватися як осібний. Я. Поліщук переконливо показав взаємопов’язаність теорії і практики модернізму у всіх його виявах та у творчому пошуку М. Коцюбинського. Навівши критичні судження про імпресіонізм П. Гогена (“Вони звертають увагу винятково на те, що бачать очі, й занедбують духовний чинник рефлексії — що виказує їхню залежність від здорового смислу в науці... Що ж можна почути в їхніх оповідях про мистецтво? Сповнений афектації, поверховий опис процесу творення. Але там немає рефлексії”) [6, 202], дослідник показує, що творчі зацікавлення письменника, по-перше, не замкнулися на імпресіоністичному спогляданні і відповідній техніці та поетиці, по-друге, це — сплав не лише різних стилів, різних мистецтв, а й візуальності(зображення) і “духовного чинника рефлексії” [6, 202].

Загострює увагу Я. Поліщук на ситуації, коли розрізнення поезії “для ока” й поезії “для вуха” набуває в цю добу актуального значення; він солідаризується з постановкою проблеми(яка теж мала місце до початку XX ст.) “не у площині “або-або”, а в розрізі поєднання різних впливів — так для нього з’являється формула синестезії у мистецтві

слова [6, 203]. Додамо, що цю позицію відстоює І. Франко у рецептивному прочитанні “Лаокоона...” Г. Лессінга, зокрема стосовно специфіки видів мистецтв (“...Поезія і малярство”, “Поезія і музика” – трактат “Із секретів поетичної творчості”). Зосереджуючи увагу на життєвих перипетіях М. Коцюбинського, особливо на етапі творчого зростання, Я. Поліщук відслідковує реакції, рефлексії творчої особистості письменника (що часто є фрагментами, складовими ліричного героя новел), враховує складники національних образів світу, відповідного світовідчуття. Тим самим суттєво доповнює психологічний портрет видатного новеліста, поглиблює його, причому не за рахунок безапеляційного віднесення до того чи іншого стилю, відомого у зв'язку з попередніми періодами його розвитку (тим більше у інших національних мистецтвах) та творчими особистостями. Така методологія явно не задовольняє дослідника. Для нього індивідуальна естетика М. Коцюбинського сформувалася на іншій основі – на перетині різних естетичних стратегій і течій”. Провідну лінію цих впливів (означає Я. Поліщук, посилаючись на В. Агеєву) можна виразити у формулі: “Натуралізм – імпресіонізм – символізм” [6, 211]. Однак водночас, критично осмислюючи надання переваги тим чи іншим стильовим уподобанням (зауважимо, що і стиль не можна повторити!), Я. Поліщук урівноважує в цілому уподобання самого М. Коцюбинського, тим самим примирює його критиків і водночас вказує на динамічність творчого процесу, як наслідку рухливості художньої свідомості, яка знала сплески стильових ознак, співвідносних з тими чи іншими, причому переважно європейськими стилями, які віддзеркалювались у його творчості неоднаковою мірою, зауважує, що на заключному етапі творчості митця відчутним став відхід і від імпресіонізму, а символізм у його творчому доробку в цілому залишився нерозвиненим. Імпонує звернення Я. Поліщука до питань психології творчого труда письменника. Тут для Одеської філологічної школи проглядається традиція закладена Г. В'язовським (не обов'язково опосередкована його працями). Хоча є цілий ряд досліджень, у яких українські літературознавці спеціально чи принагідно звертаються до проблем психологізму у творах М. Коцюбинського (В. Звиняцьковський, Ю. Кузнецов). Герменевтичний метод “в дії” для Я. Поліщука у межах “літературного портрета” М. Коцюбинського поглиблюється естетикою і психологією його творчості, доповнюється компаративним підходом.

Пріоритетним для автора цієї праці стало рецептивне співвіднесення творчості М. Коцюбинського та Шніцлера і Гамсуна. Як відзначає Я. Поліщук, компаративний підхід не новий у плані постановки питання, однак проблемність його полягає в тому, що пропонується не соціальний аспект вивчення, не спільність тем і мотивів, а аналіз “суголосних прийомів чи стильових практик” [6, 224]. Замість однозначно “російського вектора” зіставлень пропонується, як бачимо, “європейський”. Автор праці наголошує на особливому розумінні механізму використання традицій М. Коцюбинським, а відтак і рецепції. Це не є стосунки “учнівства чи наслідування”, а солідарні погляди на вичерпаність традиційної манери та необхідність творення нової прозової оповіді, це – “паралельний пошук” нового слова, його виразових можливостей [6, 226]. Щодо “ідей” попередників, то він їх “адаптував” до власного світобачення і стилю, що досить об'єктивно і доказово ілюструє автор праці текстуальними зіставленнями. Саме такого аналізу з наведенням текстуальних паралелей, вважає дослідник, не вистачало його попередникам. Я. Поліщук, виходячи з різних завдань, апелює до праць Ласло-Куцюк, А. Музички, П. Колесника, Ю. Кузнецова. Переважає при цьому заперечення ним використання соціологічної критики як єдино можливої у компаративному дискурсі. Він зосереджується на теоретичних засадах літературного імпресіонізму, звертається до художньої практики, зокрема поетики психологізму А. Шніцлера і М. Коцюбинського, Кнута Гамсуна і М. Коцюбинського. Зокрема, автор “літературного портрета”, прагнучи об'єктивності, а відтак і достовірності у своїх судженнях, не допускає реферативного стилю викладу матеріалу. На першому плані власна логіка розгортання дослідження, яка започатковується трактуванням поняття “літературний імпресіонізм” із врахуванням різних видів мистецтв, широкого і вузького розуміння терміна, використання його критикою і науковим літературознавством, застосування його до творчості окремого письменника, до тієї чи іншої національної літератури, розуміння його як філософсько-світоглядної установки і поетикальної презентації в художній творчості.

Для Я. Поліщука предметом аналізу є текст, “світ твору” і особливо “світ героя”, оскільки і Шніцлера, і М. Коцюбинського цікавить не первинний (авторський), а вторинний “героєвий” відбиток,

образ життя, пропущений крізь призму його сприйняття (хоча, слід погодитись і з тим, що "світ героя" є все-таки передумовою для діалогу автора і читача, а відтак і для розуміння та інтерпретації тексту, твору). Окрім того, не сюжет, а саме психіка героя, причому не на рівні підсвідомого (психоаналіз), а швидше у сфері напівсвідомого, є предметом дослідження літературного, зокрема імпресіоністичного психологізму в новелах М. Коцюбинського. Автор праці детально зупиняється на особливостях монологу і рефлексіях героя (п.п.5.2. "Монолог і рефлексія героя", С. 240–259), порівнюючи тексти Коцюбинського і Шніцлера. Предметом компаративного дослідження творчості М. Коцюбинського і Кнута Гамсуна стала природа. Це не що інше як домінанта поетичних, образних світів обох письменників. Тут більше уваги приділяється не візуальному, а слуховому образу (хоча, зрозуміла річ, рефлексія сприймаючого постає на предметності, пластичності зображуваного, на тому ж образі зі світу природи), який реалізується, за висловом Ю. Кузнецова, в "потопі світосприйняття", вираженого засобами імпресіоністичної форми оповіді [3, 265]. Таким чином обох прозаїків зближує ставлення до природи, до мови, спільним для них є мотив самотності чи меланхолії, обидва володіють гумором, іронією та самоіронією. Отже, природа для них повноцінний персонаж, реальна дійова особа, пейзаж став для них автономним елементом оповіді [10, 269, 271]. Хоча водночас, зазначає Я. Поліщук, описи природи в українській літературі XIX ст. володіють поетичністю і цю традицію певною мірою успадкував М. Коцюбинський. Однак від пішов далі: "замість чистих тонів став шукати півтонів та відтінків, спостерігав плавність змін, зумів майстерно передати контрасти природи, а також контрасти між її станами та відчуттями людини" [6, 270]. Якщо в ранніх творах спостерігається натуралістична конкретність опису, то пізніше переважає символічна його функція. А це означає, що мистецтво літературного пейзажу з домінантою імпресіоністичного стилю полягає не в пластичності і кольористичній розмаїтості, а в символізації, психологізації деталей пейзажу, що зумовлюється потребою відтворити емоції персонажа [6, 271]. Антропоморфізація природи, персоніфікація предметного світу однаковою мірою характеризує поетики обох авторів. Я. Поліщук аналізує динаміку міфологічної персоніфікації у творчості, починаючи казкою "Хо" і закінчуючи повістю "Тіні забутих предків".

Завершує "компаративне дослідження" підрозділ 5.5. "Нова мова опису", яка, на думку автора, спроможна "глибоко, всебічно, пластично інтерпретувати людську природу й передусім апелювати до таємниць внутрішнього світу героя". Таким чином з'являється можливість відчуті і використати "таємну силу мови", яка враз відміняла значеннєву скованість українського художнього слова часів Нечуя-Левицького та Панаса Мирного. І тут зненацька парадоксальне, однак евристичне судження Я. Поліщука, що "сама боротьба за модернізацію мови помітно стримувала новаторські пошуки Коцюбинського. Вона була однією з вагомих причин того, що йому не вдалося реалізувати задум великого епічного твору. Адже сувора вимогливість до слова передбачала велику роботу на мікрорівні, виснажливе шліфування, тоді як праця над романом має передумовами виробленість такого мікрорівня й вільне послуговування ним" [6, 283–300]. Така спостережливість вихована у Я. Поліщука завдяки зануренню у оригінальні рукописні тексти М. Коцюбинського. Лише такий матеріал і такий метод дослідження посприяв більш сучасному і відповідно об'єктивному прочитанню творчості М. Коцюбинського.

Список використаних джерел

1. Агеєва В. П. Українська імпресіоністична проза / Віра Павлівна Агеєва. — К.: Віпол, 1994. — 160 с.
2. Євшан М. "Тіні забутих предків" // Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор., передм. та прим. Н. Шумило / Микола Остапович Євшан. — К.: Основи, 1998. — 658 с.
3. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі к. XIX- п. XX ст: Проблеми естетики і поетики / Юрій Борисович Кузнецов. — К.: Зодіак-Еко, 1995. — 304 с.
4. Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського / Юрій Борисович Кузнецов. — К.: Наукова думка, 1989. — 272 с.
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія / Соломія Дмитрівна Павличко. — 2-е вид., переробл. і доп. — К.: Либідь, 1999. — 356 с.
6. Поліщук Я. "І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський. Літературний портрет / Ярослав Олексійович Поліщук. — К.: Академія, 2010. — 300 с.