МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЦЕНТРАЛЬНОУКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА
ЧЕРКАСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Левченко Оксана Олександрівна

УДК 821.161.2-3.09

ДИСЕРТАЦІЯ

НЕОРОМАНТИЧНА ПОЕТИКА ПРОЗИ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

10.01.01 – українська література

філологічні науки

Подано на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають покликання на відповідне джерело _____

Науковий керівник –
Михида С.П.,
доктор філологічних наук, професор

Кропивницький – 2019

АНОТАЦІЯ

Левченко О. О. Неоромантична поетика прози Михайла Коцюбинського. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук; спеціальність 10.01.01 «Українська література». – Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка. Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького. – Черкаси, 2019.

Дисертація є комплексним дослідженням неоромантичної поетики прози Михайла Коцюбинського. У праці осмислено феномен неоромантизму; уточнено й уніфіковано поняттєво-термінологійний апарат із теми, простежено еволюцію поглядів на поняття неоромантизм. Окреслено ефект стильового симбіозу в прозі М. Коцюбинського 1900–1913 років, проаналізовано динаміку стилю письменника. Виокремлено неоромантичні складові в доробку М. Коцюбинського, зокрема: двосвіття та пошук гармонії і краси, екзотизм та вітаїзм, а також міфологізм повісті «Тіні забутих предків».

З'ясовано сутність поняття *неоромантизм*, окреслено його змістове наповнення. Неоромантизм витлумачений як стильова течія модернізму, генетично споріднена з романтизмом, що з'явилася в українській літературі на початку XX століття. Виокремлено концептуальні риси неоромантизму – туга за красою, мрією, ідеалом. Реальність у неоромантизмі розпадається на реальне «тут» і романтичне «там», відкриваючи досконалий світ краси та мрії. Основою для романтичного двосвіття стає протиставлення прози і поезії буття, повсякденного і піднесеного, реального і омріяного. Схарактеризовано модернізм як новий тип художньої свідомості, що входив в українську літературу різними течіями (неоромантизм, символізм, імпресіонізм,

експерсіонізм, неореалізм). З'ясовано, що модернізм принципово висунув на перший план індивідуальність. У художньому тексті це зреалізовано у двох вимірах: крізь індивідуальність митця (унаслідок чого проза суб'єктивується, ліризується) та індивідуальність героя (на противагу реалістичному героєві як «типовому» виразникові певного суспільного прошарку чи класу), що відчужений від колективного «ми», а часто – й від усього зовнішнього світу.

Окреслено особливості неоромантичного героя, який протистоїть іншим, оскільки має особливу тонку душевну організацію, у нього посилене почуття краси, він намагається «побудувати» досконалий світ.

З'ясовано генезу стильового симбіозу у творчості М. Коцюбинського. Установлено, що стиль письменника має синтетичний характер, оскільки поєднує творче опрацювання художніх здобутків реалізму, імпресіонізму та неоромантизму. Поєднуючи у своїх творах різні стилі, письменник досягнув оригінального художнього ефекту, що вирізняє його творчість з-поміж інших.

Виявлено кореляцію неоромантизму з художньою технікою М. Коцюбинського, окреслено арсенал мовних засобів – колористичні епітети, метафори із залученням колоративів, колористичні перифрази, колір тла (моря, гір, піску, каменю), одяг персонажів тощо, що сприяє розгортанню ліричного сюжету, увиразнює, підсилює настроєво-емоційну палітру твору. Виявлено динаміку зміни семантики кольору залежно від смислів того чи того фрагмента твору.

Поетику слідом за В. Пахаренком потрактовано як науку про природу художніх творів, що об'єднує дві складові – теоретичну поетику та практичну. У дисертації схарактеризовано систему художніх засобів, які застосовує М. Коцюбинський для побудови неоромантичного світу в повісті «Тіні забутих предків», у текстах новел «У грішний світ», «В дорозі», «На камені», «Цвіт яблуні», «Intermezzo», «Хвала життю», «Сон» та інших. Саме ці твори віддзеркалюють основні особливості прози періоду, коли

імпресіоністична домінанта послаблюється або ж набуває нового звучання в поєднанні з неоромантичними засобами. Виокремлено такі художні засоби: зіставлення антонімічних понять, що створює невідповідність реального та бажаного, а отже, породжує неоромантичне двосвіття у творах; контраст як основний засіб зображення образів, інтер'єру, картин природи тощо. композиційний поділ новел на умовні частини, що увиразнює неоромантичне двосвіття; символіку, що посилює протистояння ідеалу та дійсності; натуралістичні, імпресіоністичні деталі для підкреслення почуття втоми, огиди до буденного, для окреслення душевного стану та з'ясування причини пошуку кращого світу; належність персонажів до різних «світів»; протиставлення географічних місць, пейзажних картин; уведення елементів фантастики, що посилюють недосконалість реального світу та підкреслюють гармонійність світу краси та мрії; використання контрастної кольорової палітри, що посилює емоційне сприйняття твору.

У роботі системно описано міфопоетику повісті «Тіні забутих предків» як систему формальних і змістовних засобів втілення міфологізму». Міфологічний принцип дає змогу проектувати на сучасність явища минулих епох, древніх архетипів та символів. Міфологічна структура повісті розгортається як певна «універсальна міфологічна схема».

Отримані результати й узагальнення можуть бути використані в практиці аналізу художнього тексту, у навчальних посібниках та в підручниках для загальноосвітніх шкіл (зокрема філологічного профілю) та вишів. Зроблені на основі дослідження висновки поглиблять поняття *неоромантизм, поетика* та спрогнозують перспективи подальших наукових пошуків. Фактологічний складник і зроблені узагальнення матимуть застосування в лінгводидактиці й науково-пошуковій роботі студентів, науковців.

Ключові слова: модернізм, неоромантизм, поетика, художній засіб, двосвіття, вітаїзм, екзотика.

ANNOTATION

Levchenko O. O. Neo-romantic Poetics of Prose by Mykhailo Kotsiubynskyi. – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Thesis for a candidate degree in Philology; speciality 10.01.01 “Ukrainian Literature”. – Central-Ukrainian State Pedagogical University named after Volodymyr Vynnychenko. Cherkasy National University named after Bohdan Khmelnytskyi. – Cherkasy, 2019.

The thesis is a complex research of neo-romantic poetics in prose by Mykhailo Kotsiubynskyi. The neo-romanticism phenomenon is comprehended in the paper; the conceptual and terminological apparatus on the topic is specified and unified; evolution of views on the concept of neo-romanticism is traced. The effect of style symbiosis in prose by M. Kotsiubynskyi dated from 1900 till 1913 is described, and the writer’s style dynamics is analysed. The neo-romantic components in the work of M. Kotsiubynskyi are singled out, namely the two-world concept and search for harmony and beauty, exoticism and vitalism, and also mythology in the story “Shadows of Forgotten Ancestors”. It is noted that for the chronological section under investigation the penetration into fiction is characteristic.

The concept essence of neo-romanticism is clarified; its semantic content is outlined. Neo-romanticism is interpreted as a stylistic trend of modernism, genetically related to romanticism, which appeared in Ukrainian literature in the early twentieth century. The conceptual features of neo-romanticism, such as longing for beauty, dream and ideal, are distinguished. Mykhailo Kotsiubynskyi has a special place among prominent representatives of the Ukrainian modernism. In Soviet times, his work was interpreted according to the requirements of the time, that is, only as revolutionary. Proclamation of Ukraine's independence made

it possible to see new features on the writer’s work and to attribute it to the impressionistic one.

The impressionistic poetics of M. Kotsiubynsky has become a textbook concept used by teachers, students, and schoolchildren. However, the in-depth analysis of large-scale modernist processes occurring in literature (in particular, the active involvement of European experience) gives rise to a new look at the problem of the poetics in his works.

In this sense the beginning of the 1900s had become a turning point, when features of modernistic poetics appeared in his works. Even a superficial look at the artist's prose convinces one of the heterogeneity of his stylistic manner. During his literary work it changed from actually realism to almost all modernistic tendencies. But if the issue of "Kotsiubinskyi the impressionist" in Ukrainian literary studies is given considerable attention (the fundamental works of V. Agheyeva, Yu. Kuznietsov, O. Chernenko and others), the affiliation to other trends is sporadic, in particular, the neo-romantic tendencies that are clearly observed in it.

That is why the new reading of M. Kotsiubynskyi's small prose and understanding of its stylistic specificity in the context of neo-romanticism are relevant. Certainly, the division of literary work into separate stages according to the appearance of one or the other style is rather arbitrary, since the very transition of M. Kotsiubynskyi from realism to elements of neo-romanticism was accompanied by the maximum concentration of features of the new poetics, in which various stylistic principles have been combined since 1900. They are almost always in symbiosis, and by interacting, they create the original artistic style of the writer. In the thesis "Neo-romantic poetics of prose by Mykhailo Kotsiubynskyi" we attempt to thoroughly consider the neo-romantic tendencies in the literary work of M. Kotsiubynskyi.

The research tradition of M. Kotsiubynskyi’s works has a long history, mainly upon the positions of the writer's prose style palette (V. Agheyeva, M. Hrytsiuta, I. Denysiuk, M. Zhulynskyi, N. Kalenychenko, S. Kozub,

Yu. Kuznietsov, M. Nayenko, D. Nalyvayko, S. Pryghodiy, F. Prykhodko, O. Chernenko). Impressionist composition is characterized in the works of V. Agheyeva, Yu. Kuznietsov, O. Chernenko. The neo-romantic elements in works of M. Kotsiubynskyi are occasionally analyzed by T. Ghundorova, V. Panchenko, V. Shevchuk, and S. Khorob.

The reality in neo-romanticism breaks down into a real "here" and a romantic "there," revealing the perfect world of beauty and dreams. The basis for romantic two-world concept is the opposition of prose and poetry of being, everyday and sublime, real and dreamed. Modernism is characterized as a new type of artistic consciousness, entering Ukrainian literature through various trends (neo-romanticism, symbolism, impressionism, expressionism, neo-realism, and existentialism). It is discovered that modernism essentially put individuality at the forefront. In fiction text, this is realized in two dimensions: through the individuality of the author (as a result of which the prose is subjected, lyricized) and individuality of the hero (as opposed to a realistic hero as a "typical" spell of a certain social stratum or class), alienated from the collective "we" and often from the outside world as a whole.

The features of the neo-romantic hero, who is opposed to others, are also outlined, because he has a specific subtle spiritual organization, he has a stronger sense of beauty; he tries to "build" a perfect world.

The origin of the stylistic symbiosis in the works of M. Kotsiubynskyi has been determined. It has been established that the style of the writer has synthetic character, since it combines the creative study of artistic achievements of realism, impressionism and neo-romanticism. By combining different styles in his works, the writer has achieved an original artistic effect that distinguishes his works from others. The evolution of his works proves that, having started from the stories of a traditional character, he switched to modernistic style.

The correlation of neo-romanticism with the artistic technique of M. Kotsiubynskyi is revealed, the arsenal of linguistic means is revealed:

colouristic epithets, metaphors with coloratives, colouristic periphrases, background colour (seas, mountains, sand, stone), clothes of characters, etc., which contributes to the development of the lyrical plot, enhances the mood and emotional palette of the work.

Following V. Pakharenko poetics is interpreted as a study about the nature of fiction, which unites two components - theoretical poetics and practical. The thesis characterizes the system of artistic devices applied by M. Kotsiubynskyi for the construction of the neo-romantic world in the story "The Shadows of Forgotten Ancestors", in the texts of short stories "Into the Sinful World", "On the Way", "Upon the Stone", "The Apple-Tree Blossom," "Intermezzo "," Praise to Life ","The Dream" and others. It is these works that reflect the main features of the prose of the period when the impressionist dominant is weakened or acquires a new sound in conjunction with neo-romantic means. The following artistic features are singled out: the comparison of antonymic concepts, which creates a discrepancy between the real and the desired, and thus generates a neo-romantic two-world concept in the works; contrast as the main means of depicting images, interior, pictures of nature, etc.; compositional division of novels into conditional parts, which indicates the neo-romantic two-world concept; symbolism that increases the confrontation of the ideal and reality; naturalistic, impressionistic details to emphasize the sense of fatigue, disgust to routine, to outline the state of mind and to find out the reasons for searching for a better world; affiliation of the characters to different "worlds"; contrasting of geographic places, landscape paintings; the introduction of elements of science fiction that enhance the imperfection of the real world and underscore the harmony of the world of beauty and dreams; the use of a contrasting colour palette that intensifies the emotional perception of the story.

The mythological poetics of the novel "Shadows of Forgotten Ancestors" as a “system of formal and meaningful means for the implementation of mythology" is systematically described in the thesis. Mythological principle makes it possible

to project the phenomena of past epochs ancient archetypes and symbols on the present days. Mythological structure of the story unfolds as a certain "universal mythological scheme".

The results and generalizations obtained in the thesis may be used in practical analysis of fiction texts, in study guides and in textbooks for secondary schools (in particular, of philological profile) and universities. Its results can be used as a material for further study of theoretical aspects of neo-romanticism, while teaching History of Ukrainian Literature, at special courses, special seminars on the problems of the theory of literature, and for writing textbooks, methodological recommendations and guidelines.

The conclusions drawn from this research will deepen the concept of *neo-romanticism* and *poetics* and predict the prospective for further scientific research. The factual component and the generalizations made will be used in linguistic didactics and research work of students and scholars.

Key words: modernism, neo-romanticism, poetics, artistic device, two-world concept, vitalism, exoticism.

ЗМІСТ

ВСТУП 13
РОЗДІЛ 1. НЕОРОМАНТИЗМ. УКРАЇНСЬКА ВЕРСІЯ 19
1.1. Неоромантизм: проблема дефініції 19
1.2. Неоромантизм: етапи наукової рецепції 31
1.3. Неоромантичний герой: концепція осмислення 50
Висновки до розділу 1 62
РОЗДІЛ 2. ЕФЕКТ СТИЛЬОВОГО СИМБІОЗУ В ПРОЗІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО 1900–1913 років 64
2.1. Михайло Коцюбинський: становлення поетики 65
2.2. Кореляція слова, музики і кольору в малій прозі другого періоду творчості 75
2.3. Динаміка стильових змін М. Коцюбинського 93
Висновки до розділу 2 116
РОЗДІЛ 3. ПРИКМЕТИ НЕОРОМАНТИЗМУ В ДОРОБКУ М. КОЦЮБИНСЬКОГО 118
3.1. Міфологізм як ознака неоромантичної поетики в повісті «Тіні забутих предків» 119
3.2. Двосвіття та пошук гармонії й краси – питомі риси неороматичних творів 132
3.3. Екзотизм та вітаїзм у поетиці неоромантизму 158
Висновки до розділу 3 173
ВИСНОВКИ 175
СПИСОК ВИКОРИСТАННИХ ДЖЕРЕЛ 180
Додаток А. Список публікацій та апробацій здобувача 202

Список публікацій здобувача

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Левченко О. О. «Життя без поезії – злочин» (Неоромантичне двосвіття й туга за красою в новелі Михайла Коцюбинського «Сон» // Наукові записки; Серія: Філологічні науки (літературознавство). 2008. Вип. 79. С. 239–244.
2. Левченко О. О. Неоромантизм в українській літературі: проблема визначення // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. наук. праць факультету лінгвістики Гуманітарного інституту Київського авіаційного університету. Київ, 2009. Вип. 18. С. 203–207.
3. Левченко О. О. Поєднання сили слова, музики і кольору у творах М. Коцюбинського як вияв духовності автора // Література. Фольклор. Проблема поетики: зб. наук. праць. Київ, 2009. Вип. 33. С. 635–640.
4. Левченко О. О. Кінопоетика повісті «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського // Література. Фольклор. Проблема поетики: зб. наук. праць. Київ, 2010. Ч. 1. С. 496–502.
5. Левченко О. О. Концепція неоромантизму в критичних працях Лесі Українки // Наукові записки; Серія: Філологічні науки (літературознавство). 2011. Вип. 94. С. 32–37.
6. Левченко О. О. Неоромантичні риси новели «Цвіт яблуні» Михайла Коцюбинського // Наукові записки; Серія: Філологічні науки. 2018. Вип. 164. С. 236–239.

Стаття в закордонному виданні

7. *Левченко О. О.* Неоромантичні складові новелістики Михайла Коцюбинського // Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe East Europan Scientific Journal. 2018. № 10 (38). С. 68 – 72.

Стаття в іншому виданні

8. Левченко О. О. Неоромантичний характер творів Лесі Українки (у контексті західноєвропейської модерної драми) // «Contemporary Issues in Philological Sciences: Experience of Scholars and Educationalists of Poland and Ukraine” (International research and practice conference: «Experience of Scholars and Educationalists of Poland and Ukraine»). Люблін, 2017. С 56–59.

ВСТУП

Актуальність теми. Початок ХХ століття – особливий період у розвитку української літератури. Зміна естетичної парадигми спричинила зміни в жанровій, стильовій, поетикальній системах. Розмаїття індивідуальних стилів письменників, творчих манер реалізувалося в низці течій, які й формували новий літературний напрям – модернізм. В українському варіанті він суттєво відрізнявся від європейського, де течії розвивались більш автономно та виразно. У цілому ж модернізм змінював погляд на світ, переорієнтовуючись на його внутрішню іпостась. Відштовхуючись від реалістичного змалювання дійсності, виявляв нові форми зображення, зорієнтовані не скільки на раціональну, стільки на чуттєву, підсвідому сфери. Головними ознаками доби стають посилена увага до особистості, спроби сформулювати новий життєвий ідеал, увага до філософії та цілковита свобода художньої форми. І хоча кожна національна література мала «свій» модернізм, проте була й спільна риса: дистанціювання від «старої» традиції, відкриття нових ресурсів художнього слова, що супроводжувалися посиленим інтересом до філософії, психології, симбіозу мистецтв.

У цих процесах українська література демонструє активний поступ, представляє світові яскраві зразки нових тенденцій. Кінець ХІХ – початок ХХ століття – час появи письменників, які сміливо входять в європейський літературний простір із пропозиціями стилетворення, оновлення й вдосконалення форми для реалізації проектів осягнення світу й людини.

М. Коцюбинському в розвої українського модернізму належить особливе місце. Саме на зламі століть реалістичний дискурс творчості митця вичерпується, Не окреслюючи власне межі, бо ж процес становлення стилю відбувався не одномоментно, є усі підстави

стверджувати що 1900-ті роки позначені для письменника духом нової поетики. Вивченню її особливостей за понад століття приділено достатньо уваги і, з відомих причин, далеко не однозначної. Після довгих років використання імені М. Коцюбинського в конгломераті служителів системи, потрактування імпресіоністом у 90-х роках XX ст. (В. Агєєва [1], І. Денисюк [38], М. Жулинський [48], Н. Калениченко [63], С. Козуб [80], Ю. Кузнєцов [107], М. Наєнко [143], Д. Наливайко [144], О. Черненко [223]) вивело його з ряду соціально-спрямовано-хрестоматійних в ряд імпресіоністично-хрестоматійних. Зручність цієї номінації, з одного боку, давала змогу зруйнувати багатодесятилітню традицію однозначності сприймання митця, а з другого, переводила рецепцію в іншу, але не менш однозначну, площину. Поглиблений погляд на прозу письменника переконує в неоднорідності його стилю, наявності чи не всіх тенденцій нового напряму з акцентом на ще одній, досить виразній, – неоромантичній. Спорадично її наявність досліджувалася у працях Т. Гундорової [33; 34; 35], С. Михиди [135], В. Панченка [159], В. Шевчука [228], С. Хороба [215; 216] та ін. дослідників, але говорити про повноту осягнення неоромантичного дискурсу в творчості М. Коцюбинського не доводиться.

Потреба системного погляду на ідіостиль, виявлення якнайширшого поля поетикальних домінант письменника, увиразнення його місця в контексті розвитку європейського модернізму, необхідність простежити неоромантичні тенденції в літературному процесі початку XX століття, потреба докладного аналізу виражальних можливостей українського неоромантизму, по-новому прочитати прозу М. Коцюбинського як неоромантичну і зумовлює актуальність дослідження.

Зв’язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі української та зарубіжної літератури Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені

Володимира Винниченка в рамках науково-дослідної теми «Українська література в школі як націєтворчий фактор». Тему дисертації узгоджено та затверджено вченою радою Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (протокол № 4 від 29 жовтня 2007) та схвалено на засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 5 від 18 грудня 2007 року).

Мета дисертації – комплексне дослідження неоромантичної поетики у творчості М. Коцюбинського.

Реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

– з'ясувати теоретичні засади неоромантизму;

– окреслити закономірності розвитку неоромантизму в українській літературі;

– простежити особливості творчої еволюції М. Коцюбинського;

– проаналізувати елементи стильового симбіозу у творах письменника;

– виявити й окреслити особливості неоромантичної поетики в доробку письменника.

Об'єктом дослідження є мала проза М. Коцюбинського 1900–1913-х років: новели «Сон», «Лист», «Intermezzo». «Цвіт яблуні», «Невідомий», «На камені», «У грішний світ», «В дорозі», «В путах шайтана», «Поєдинок», «Подарунок на іменини»; оповідання «Під мінаретами»; повість «Тіні забутих предків» та епістолярна спадщина митця.

Предметом дослідження є неоромантична поетика прози М. Коцюбинського 1900–1913 рр.

Специфіка теми зумовила комплексний підхід до вибору **методів дослідження:** біографічний метод у сукупності з психологічними підходами дали змогу обумовити особистісні інтенції у формуванні ідіостилю письменника; порівняльно-історичний і типологічний методи уможливили з'ясування місця українського неоромантизму в контексті модернізму,

особливостей вияву стилю в творчості українських та європейських письменників, філологічний та системний методи сприяли виявленню й трактуванню засобів і прийомів творення неоромантичної поетики у творах М. Коцюбинського, узагальненню особливостей неоромантизму як течії модернізму в цілому.

Теоретико-методологічною основою дисертаційного дослідження стали історико-, теоретико-літературні та літературно-критичні праці М. Вороного [21; 22], Т. Гундорової [35; 36], М. Жулинського [48], М. Євшана [41], С. Єфремова [42; 43; 44], М. Ільницького [58], Г. Клочека [68; 69], М. Наєнка [142; 143], С. Михиди [135], С. Павличко [158], О. Турган [203], Д. Чижевського [225], І. Франка [213], С. Хороба [215; 216; 217], Д. Царика [219], Н. Шумило [231; 232]; філософські студії Ф. Ніцше [152], Г. Сковороди [184], А. Шопенгауера [229], психологічні дослідження З. Фройда [214] та ін.

Наукова новизна дисертаційної праці полягає у презентації неоромантичної поетики у творчому доробку М. Коцюбинського. За результатами дослідження *вперше* в українському літературознавстві на широкому фактичному матеріалі комплексно проаналізовано неоромантичні складові у творчості письменника.

У роботі *вдосконалено* й *поглиблено* розуміння української версії неоромантизму з огляду на генезу та етапи наукової рецепції. *Набуло подальшого розвитку* осмислення творчості Михайла Коцюбинського, його місця в каноні української словесності.

Теоретичне значення роботи полягає в розширенні теоретичних засад неоромантизму, у комплексному підході до природи його виникнення і ролі у створенні художньої картини світу письменника. З’ясування художніх засобів, які застосовує письменник для побудови неоромантичного світу, збагатить дослідження закономірностей неороманичної поетики. Виконане дослідження увиразнює явище неоромантизму в українській літературі

початку XX століття, поглиблює місце й роль М. Коцюбинського в процесі художнього оновлення української літератури.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані як матеріал для подальшого вивчення теоретичних аспектів неоромантизму, під час викладання історії української літератури, спецкурсів, спецсемінарів із проблем теорії літератури та для написання підручників, методичних рекомендацій, укладання посібників. Фактологічний складник і зроблені узагальнення матимуть застосування в науково-пошуковій роботі студентів, аспірантів та докторантів.

Апробація результатів дисертації. Результати роботи апробовано в доповідях і виступах на міжнародних і всеукраїнських конференціях: Всеукраїнській науково-практичній конференції «125-ліття театру корифеїв» (Кіровоград, 2007), Всеукраїнській науковій конференції «Українська література: погляд із XXI століття» (Миколаїв, 2008), IX Всеукраїнській науково-теоретичні конференції «Українська література: духовність і ментальність» (Кривий Ріг, 2009), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Сучасна україністика: наукові парадигми мови, літератури й документознавства» (Київ, 2009), I Міжнародній науково-теоретичній конференції «Мультилогос літератур світу» (Кривий Ріг, 2010), Міжнародній науково-практичній конференціі «Experience of Scholars and Educationalists of Poland and Ukraine” (Люблін, 2017), XII міжнародній науково-практичній конференції «Мови і світ: дослідження та викладання» (Кропивницький, 2018).

Публікації. Основні положення і результати дослідження викладено в 8 наукових публікаціях, серед яких 6 статей у фахових наукових виданнях України, 1 стаття в зарубіжному виданні, 1 – в іншому виданні.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаної літератури та використаних джерел, додатка (Додаток А. Список публікацій та апрбацій

здобувача). Загальний обсяг дисертації становить 204 сторінки, обсяг основного тексту – 179 сторінок. Список літератури нараховує 239 найменувань.

РОЗДІЛ 1
НЕОРОМАНТИЗМ. УКРАЇНСЬКА ВЕРСІЯ

Неоднорідність української літератури завжди була пов'язана зі способами й наслідками долання перепон на шляху вироблення власного національного наративу, що відповідав би суспільній свідомості того чи того часу.

Злам століть є особливим періодом у розвитку будь-якої культури, оскільки він кодує, зорієнтовує у майбутньому. Кінець XIX – початок XX ст. засвідчив потребу радикального оновлення світоглядних орієнтирів, оскільки пояснити життєвий літопис людини з позиції позитивізму, а як наслідок раціоналізму, не завжди вдавалося. Позитивізм як світоглядний орієнтир увів у літературу ідеал ужитковості, а також думку про гармонійний рух до прогресу. Натомість для кризових періодів характерна "втеча" людини у світ духовності, в ірраціональну сферу буття.

Тому в 90-ті роки XIX ст. стала очевидною вичерпаність системи філософії позитивізму, на засадах якої ґрунтувався класичний гуманізм, започаткований італійським Ренесансом. А це своєю чергою активно позначилося на літературі, заснованій на реалістичному пізнанні дійсності. Методологічні принципи класичного реалізму гальмували нарощування можливостей естетичного оновлення художнього слова.

1.1. Неоромантизм: проблема дефініції

Митці порубіжжя, констатує Р.Мовчан, еволюціонували від реалістичного аналізу соціальних явищ і діалектики відносин між характерами й обставинами до модерністської естетизованої рецепції життя й мистецтва, суб'єктивно-екзистенціальної моделі світу й людини в ньому. Їхня творчість є синтезом кількох способів моделювання дійсності –

неоромантичного, неореалістичного, модерністського (імпресіонізм, натуралізм, символізм тощо) [137, с. 5]. Через стиль як площину, де найбільшою мірою сконцентровано естетичність тексту, виявляються не тільки засоби творення художнього світу, а й та світоглядна субстанція, що впливає на вибір цих засобів і становить фундамент, на якому моделюється стильова макроструктура.

Загалом зародження модерністського типу мислення спостерігалося у творчості Івана Франка, Лесі Українки, але, очевидно, зрушення постало на межі століть, коли в молодої генерації українських письменників визрів протест проти стереотипів народницького побутописання. Утверджувалася нова концепція осмислення людини й суспільства, що формувалася під впливом ідеалістичної філософії А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, психоаналізу З. Фройда, з орієнтацією на проникнення до глибин ірраціонального, підсвідомого.

Аналізуючи філософсько-естетичні засади духовного простору України кінця XIX – початку XX ст., Я. Поліщук констатує, що пізнання Шопенгауера засвідчує «наявність двох тенденцій – позитивістського неприйняття та модерного зацікавлення, що з часом переходить в однозначне визнання» [170, с. 9]. Відправною точкою філософії Артура Шопенгауера є протиставлення світової волі та людських уявлень про світ. Людина – це лише “носій світу”, а світ є нашим уявленням про нього. Людина підпорядкована волі. Воля – первинна, а уявлення – похідне. Людське життя визначається дихотомією волі та нашого уявлення про світ, і людина мало що може змінити при цьому [229, с. 51].

Філософія Шопенгауера стала виразником “кризової свідомості”, свідомості обманутих надій. За Шопенгауером, чим більше розвинена людина інтелектуально, тим драматичніші її моральні шукання й колізії, що, зокрема, ілюструють пошуки еліти на шляху продукування нової свідомості [229, с. 73].

Також на творчість О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Стефаника, Лесі Українки та інших письменників, для яких характерна психологізація, увага до розвитку внутрішнього світу особистості, вплинув фройдизм з його індивідуалізацією. Молоді літератори зосереджують увагу на нюансах психічного життя персонажів, індивідуальному досвіді.

Літературу порубіжжя неможливо осмислити без ідей німецького філософа Фрідріха Ніцше (згадаймо принцип "бути собі ціллю" в О. Кобилянської, естетичний індивідуалізм у Лесі Українки). В. Панченко, аналізуючи "Так казав Заратустра" Ніцше, виокремив ознаки: антиморалізм, антисоціалізм, антидемократизм, антиінтелектуалізм, антифемінізм, антисемітизм, антихристиянство [159, с. 130]. Ці "анти-" повинні були перетворитися в надлюдину з волею до влади – в образ Заратустри. Завдяки утопічній надлюдині Ніцше в літературі з'явився образ героя майбутнього з ніцшеанськими та національними рисами. На думку В. Жмира, "творчість Ф. Ніцше, особливо в модерному мистецтві, вплинула загалом на всі знані постаті українського інтелектуального життя кінця XIX – початку XX ст. [46, с. 109]. Загалом, як зауважує Т. Гундорова, висловлені німецьким філософом ідеї "спричинилися … до теоретичного, культурософського, етичного й естетичного розгортання українського модернізму" [34, с. 30].

Щодо українського неормантизму, то в його засадах помітні такі ідеї філософії Ф. Ніцше, як витворення в собі "аристократа духу", дотримання принципів "вищої моралі", естетизм як провідний принцип буття. Культивація цих положень зумовлена критичним, вкрай незадовільним станом буття української спільноти, а також значною мірою близькістю українського та німецького менталітетів [152, с. 155]. Найпильнішу увагу привернула до себе теза Ніцше про відмінність моралі владної і підвладної верств. Зумовлено це тим, що на межі століть українці були підвладною верствою і гостро відчували потребу відновлення владної верстви українського суспільства. Цьому слугувала ідея "надлюдини", людини

майбутнього, яку українські неоромантики перепроектували з ніцшеанського дискурсу відповідно до українських реалій.

В українській літературі модернізм почався із заперечення етнографічно-побутового (чи народницького) реалізму, його традицій, відповідно в модернізмі виявилася тенденція «відрази до природних форм», «знищення «людських, надто людських» елементів і до збереження тільки суто художніх», [154, с. 266–267], однак не заперечувалося глибше занурення в психологію людини.

Модернізм принципово висунув на перший план індивідуальність. У художньому тексті це зреалізовано у двох вимірах: крізь індивідуальність митця (унаслідок чого проза суб'єктивується, ліризується) та індивідуальність героя (на противагу реалістичному героєві як «типовому» виразникові певного суспільного прошарку чи класу), що відчужений від колективного «ми», а часто – й від усього зовнішнього світу.

«Срібний період» раннього українського модернізму (кінець XIX – XX ст.) теоретично обґрунтований в естетико-критичному дискурсі Івана Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, молодомузівців, хатян. Художня свідомість нового часу вимагала якісно іншого «співвідношення» автора і його героя. Новий інтелігентний читач дедалі більше відривався від селянської стихії, шукав змістово ширшого, художньо витонченішого мистецтва. Щодо цього Леся Українка в листі до М. Драгоманова писала: «Тепер поміж нашою молодою громадкою почалось таке «западничество», що багато хто береться до французької, німецької, англійської та італьянської мови, аби могти читати чужу літературу... Я надіюсь, що, може, як більше знатимуть українці чужу літературу, то, може, згине з нашої літератури отой невдалий дилетантизм, що так тепер панує в ній» [121, Т. 10, с. 85]. Тому закономірною й цілком очікуваною була з'ява в українській літературі прози представників першої хвилі модернізму – О. Кобилянської, М. Яцкова,

М. Коцюбинського, В. Стефаника, В. Винниченка, Г. Хоткевича, М. Сріблянського та ін.

Як новий тип художньої свідомості модернізм увіходив в українську літературу різними течіями (неоромантизмом, символізмом, імпресіонізмом, експерсіонізмом, неореалізмом). Для нього характерні нові за світовідчуттям герої, поглиблення психологізму, виняткова увага до внутрішнього духовного світу людини, перевага вираження над зображенням, що значно розширювало тематичні межі, оновлювало художні засоби. Наратив прози помітно ліризувався, суб'єктивувався. Художнє моделювання, що поступово стає естетично усвідомленою метою митця, ґрунтується на його особливій "симпатії" до умовних форм, посиленні ролі раціональних самозавдань у процесі творчості. Закономірно, що це впливало на заміну традиційних прозових жанрів, сприяло утворенню нових (поезія в прозі, ліричні мініатюри, ліричний щоденник).

Т. Гундорова підкреслює, що поняття модерн у XX столітті вживається на позначення того, що сприяє вираженню актуального, постійно відновлюваного духу сучасності. Водночас постає нагальна потреба осмисення феномену та онтології кожної окремої течії в межах епохи модернізму, здійснення їх естетичної природи, з'ясування їх засадничих принципів [35, с. 169].

Прозаїки-модерністи українського «срібного віку» почувалися не досить упевнено у своєму виборі нового шляху. Цьому сприяли й обмежене поле вживання українського слова на початку XX ст., і його особлива роль у складних суспільно-політичних подіях. Вони не могли остаточно вивільнитися від традиції реалізму, проте відчували й усвідомлювали захопливу перспективу подолання так званих старих шаблонів натуралістично-побутового письма, прагнули по-справжньому відчути катарсисну силу власних художніх нововідкриттів, бо в них, як писав М. Вороний у своєму відомому «Маніфесті»: «бажало б ся творів, де б хоч

клаптик яснів того того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглибною таємністю» [21, с. 14.]. М. Вороний спонукав до написання творів, у яких найбільшої ваги набував би «естетичний бік». До речі, саме з позицій естетизму оцінюють новітні критики художні твори, на перший план виводячи виводячи передусім не зміст, а вплив на читача, його внутрішній світ тощо.

Наприкінці століття українська суспільна свідомість спрагло тягнулася до далекої «недосяжної краси», сприймала її як дієву силу в перетворенні життєвої реальності, де панували песимізм, безпросвітні селянські злидні, мотиви смутку, безнадії, що вже зафіксувала реалістична література. Проте було й відчуття прийдешніх революційних змін, які уможливили б повноцінне, яскраве романтичне життя, гармонію і красу в душі людини, що стомилася нести тягар одноманітності й безперспективності [136, с. 35].

Як відомо, романтичний тип творчості активізується в кризові, перехідні періоди історії, коли особливо відчутною є неспроможність пануючих соціально-духовних форм життя, і як наслідок відчувається необхідність суттєвих змін. У цей час посилюється прагнення до емансипації та активізації людських начал. Тому закономірно, що серед нових віянь в українській модерністській прозі 1900–1910 рр. переважали ті, що репрезентували неоромантизм, що являє собою не тільки напрям творчості, а й культурну парадигму, що мала вплив на художній світ модернізму. Власне, модернізм в українській літературі й почався з «повнокровної» з’яви в ньому неоромантизму. Його як естетичну і світоглядну систему тлумачать як актуалізацію в мистецтві концепції перетворення світу за допомогою естетичного начала.

У плані художньої мови з неоромантизмом пов'язані такі формально-змістові особливості, як гранична гострота чуттєвих переживань героїв, переважання експресії над описовістю, ірраціонального над раціональним,

насиченість художнього тексту фантастичними, гротескними елементами, введення в художній простір екзотики як особливого естетичного світу.

За М. Наєнком якісно новий (новоромантичний) етап дає підстави прямо пов'язувати динаміку романтизму як способу художнього мислення з динамікою суспільних рухів, які сприяли водночас і соціальній конкретизації гуманістичного ідеалу романтиків [142, с. 69]. Новоромантичний рубіж XIX – XX ст. – це час соціальних збурень в усьому суспільному житті і вихід на арену революційної боротьби цілком нових сил.

У літературознавстві має місце широке і вузьке розуміння неоромантизму: у широкому тлумаченні його використовували на позначення явищ, які характеризували найновішу літературу кінця XIX – початку XX ст. під кутом зору її естетико-стильової єдності, що зі свого боку сприяло ототожненню неоромантизму із раннім модернізмом чи символізмом; у вужчому значенні – для характеристики літературних явищ кінця XIX – початку XX століття, позначених значним впливом романтичної образності [23, с. 11].

На думку Т. Гундорової, терміном неоромантизм позначають, по-перше, культуру, яка лежить між символізмом, романтизмом і декаденством, по-друге, фіксують національну специфіку модерністського руху. Неоромантизм закріплює за собою смисловий простір, котрий перебуває в опозиції до натуралізму. За науковцем неоромантизм в українській культурі кінця XIX – початку XX століття активує спіритуальний свій тип першої хвилі раннього українського модернізму (О. Кобилянська, М. Яцків, поети "Молодої Музи") та культуротворчий тип (критики "Української хати" та "Дзвону" [36, с. 55].

Як зазначає дослідниця, коли символізм і неоромантизм спіритуального плану розгорталися з допомогою ідеалізації й естетизації дійсності, спиралися на містичну, демонічну чуттєвість і тяжіли до літературності, богемності, то друга хвиля модернізму мала характер

передусім культуротворчий. Йшлося про творення нової реальності – естетичної, етичної, національної як про нову культуру, про синтезування нової свідомости, іншими словами – про “позитивну сторону” нігілізму й індивідуалізму, які накреслюють “нове життя”, творять “вищу культуру”, виховують “повну вільну людину [34, с. 92].

Етико-гуманістичний сенс неоромантизму був позначений пошуками об’єктивної, соціальної, природної і духовної міри свободи особистості, її загальнолюдської характерності. Це продукує зображення реального світу як ідеального і навпаки. У розумінні людини неоромантики намагались зобразити єдність реальності та ідеалу, що “реалізувалось або на рівні еволюції виду (як поява “вищого чоловіка”), в перспективі “прийдешності”, або на рівні гармонійного розвитку окремої особистості й “цілої” людини у перспективі “нової суспільності” [35, с. 179].

Першою мову про неоромантизм в українській літературі порубіжжя повела Леся Українка. Обурена нападами Сергія Єфремова та його однодумців із «Киевской старины» на нові стильові тенденції, вона взяла участь в аргументованій полеміці, щоб дати відповідь «усім взагалі антимодерністам» [121, Т. 12. с. 39]. С. Єфремов (як і загалом «радяни») модерністських новацій не визнавав і пристрасно полемізував з тими, хто їх обстоював [44, с. 37]. І все ж полеміка між «хатянами» і «радянами» була хоч і вельми суттєвим, але тільки фрагментом того «конфлікту поколінь», який знаменував об’єктивну потребу якісного оновлення української літератури. Леся Українка не входила до кола «Української хати», але в своїх листах вона так само критикувала “старих” (найчастіше – І. Нечуя-Левицького). Михайло Коцюбинський приятелював із засновником газети «Рада» Євгеном Чикаленком, однак він закликав побратимів по перу братися за нові для української прози теми – психологічні, філософські, історичні, – і за нові способи їхнього художнього вираження.

Загалом М. Коцюбинський безпосередньо брав участь у дискусії стосовно модернізації українського письменства. С. Єфремов засудив на прикладі творчості Ольги Кобилянської шкідливі, на його думку, європейські впливи. У 1902 р. М. Коцюбинський у листі до О. Кобилянської звернувся з проханням подати повість «Земля» в альманах пам'яті Куліша, вказавши про її цінність. У 1903 р. Коцюбинський робить ще один крок примирити «старе» й «нове» в українському письменстві. Разом з М. Чернявським пише лист до Панаса Мирного, де вказує новий напрям розвитку, однак Панас Мирний категорично не підтримав модернізацію [44, с. 146].

Крім цього, М. Коцюбинський належав до наукового товариства імені Т. Шевченка, яке набуло загальноєвропейського резонансу. Учасниками цього товариства були також Б. Грінченко, І. Липа, М. Міхновський, В. Самійленко та інші. На сторінках "Літературно-наукового вісника" – органу НТШ – друкували різноманітні літературні та наукові розвідки, які мали на меті сформувати модерну українську "високу" культуру.

Уся перехідність тої епохи в умовах становлення нового мистецтва засвідчувала проблематичність називання нового стилю, який зароджувався у творах письменників всупереч народницьким ідеологічним догмам і відповідно до традиційних народницьких стилів. Побачивши в ньому прояви романтичного відчуження індивідуальності, протест проти оточення і пориви ins Blau, Леся Українка у виступі про ранню творчість Винниченка назвала нову стильову течію «новоромантизмом». На її думку, у літературі того періоду найсильніше неоромантизм розвинувся в прозі Ольги Кобилянської. Враховуючи взаємодію в межах нового мистецтва романтичного й реалістичного принципів відображення дійсності, Леся Українка писала про творчість письменниці: «Найсильніші місця подібні до fortissimo доброго піаніста, що ніколи не буває різке. Такий реалізм я признаю, бо він не виключає поривів ins Blau» [121, Т. 12. с. 182]. Назагал, на її глибоке переконання, зародження українського неоромантизму було логічною,

зумовленою культурними процесами в Європі та світі необхідністю становлення нової української літератури.

У ракурсі задекларованої проблеми неоромантизм треба вивчати в співвідношенні до класичного романтизму початку XIX ст. Повернення до романтизму було пов'язане як з оновленням ідейно-художньої парадигми літератури, так і з відродженням національно-романтичної традиції. З погляду письменників-романтиків людина не є раціонально пізнавана. Вона, будучи виразником видимих і невидимих сфер, з метою цілковитого самовираження і втілення людського духу повинна піклуватися про таємничі, не до кінця розвинені сили. Художня свідомість романтика виступає саме проти приховування, упередженості індивідуальних рис. У цьому аспекті важливою є корінна риса романтичного світогляду – антропогенність свідомості суспільства. Як зазначає Н. Банківська, «антропогенне являє собою ніби момент руху людської матерії, що пізнає себе… широка сфера людського в художній свідомості та відповідно в художньому тексті [8, с. 32].

На межі століть письменники замислювалася над концепцією модерної антропогенності. Українські неоромантики осмислювали утвердження діонісійського начала, захованого в несвідоме, але якому людство завдячує в з'яві мистецтва слова, мистецтва вираження найпотаємнішого, інтимного, істинно людського. [26, с. 7]. Неоромантики репрезентують зразок філософської системи, позбавленої онтологічної дихотомічності, їхня філософія синкретична у своїй основі.

Водночас оновлення ідейно-художньої парадигми літератури й відродження національно-романтичної традиції в різних літературах відбувалися по-різному, що й зумовило неоднозначність і навіть умовність терміну «неоромантизм». Його трактують то як «загальну властивість» перехідного періоду, «дух часу», то як «неоромантичну епоху», то як ознаку культурологічного «зсуву», то як філософію («некласичний тип ідеалізму»),

то як літературну течію поряд із символізмом, декадансом, модернізмом, імпресіонізмом, експресіонізмом, то як умовну назву сукупності різноманітних течій (пор. «неоромантичний символізм») у європейській художній культурі кінця XIX – початку XX ст., що виникли передусім як реакція на позитивізм в ідеології та натуралізм у мистецтві й апелювали до принципів романтичної естетики (пафос індивідуалізму, культ ірраціонального, потяг до фантастики тощо), то як специфічну видозміну романтизму, то як історико-літературне поняття (етап літературного розвитку) і т. ін. Варто зазначити, що в українській літературі періоду порубіжжя та й слов'янських літературах загалом поняття «неоромантизм» відображало також певну опозицію до декадансу, у якому вбачали загрозу [151]. До питання появи мистецтва декадансу в українській літературі зверталися письменники та літературні критики, зокрема І. Нечуй-Левицький, Леся Українка, М. Вороний та С. Єфремов. Їхня оцінка цього явища не була однозначною. Так, І. Нечуй-Левицький, говорячи про твори нового ґатунку, не вживає терміна «модернізм». Для нього такі твори є зразком «декаденщини», а відтак чогось химерного, незрозумілого: «У творах цих декадентів та символістів є багацько чудернацького та дивовижного» [151, с. 177]. Намагаючись визначити основу модернізму в літературі, І. Нечуй-Левицький пов'язує її з романтизмом: «загалом це єсть в наш час одродіння старого романтизму» [151, с. 183].

На нашу думку, українська література порубіжжя програмована саме *неоромантичною концепцією особистості* й позначена художньою науковістю, зумовленою прагненням авторів передати настрій людини, її уявні візії, гру фантазій, мінливість почуттів і бажань. Це відповідь на заклик М. Вороного творити літературу, у якій би вмістилося «трошки *філософії пантеїстичної*, метафізичної, містичної навіть» [22, с. 73]. Крім того, у більшості європейських літератур романтизм тривав 60 років і навіть довше, тобто охоплював і плекав 2 – 3 покоління. Тож, не переживши повної міри

епохи національної міфотворчості, героїки й особливої пристрасті, українська культура ввійшла в завершальний позитивістський період розбудови модерної нації, коли передовсім цінувалися аналітична, практична й просвітня спрямованість літератури. Коли література на вимогу часу прагнула охопити своєю тематикою і проблематикою якнайширші суспільні маси, тяжіла до сухої фактології, проповідувала буденні зусилля. Як приклад згадаймо культ буденної тяжкої праці, суворого аналізу фактів життя і безмірної любові до простої людини у творчості І. Франка.

Саме тому романтичні натури, які приходять у літературу наприкінці XIX ст., насамперед, Леся Українка, Ольга Кобилянська і Михайло Коцюбинський, так наполегливо, всупереч потоку життя, шукають нової, неоромантичної філософії творчості. Тому-то неоромантизм як стиль і філософія буття стає таким потрібним і визначальним для української літератури. Як слушно зауважує О. Баган, «нація увійшла в епоху матеріалістичного індустріалізму і раціоналістичного модернізму, але зусиллями своїх найбільших талантів вперто підіймалася до героїки і шляхетної пристрасності неоромантизму» [5, с. 4].

Неоромантичними настроями пройнята лірика й драматургія Лесі Українки, збірка «Зів'яле листя» й повість «Захар Беркут» І. Франка, лірика О. Олеся, М. Вороного і, без сумніву, «Тіні забутих предків» та великий сегмент малої прози М. Коцюбинського, М. Яцкова, Г. Хоткевича.

Перші твори О. Кобилянської, Н. Кобринської, Г. Хоткевича розкритикував С. Єфремов, зазначивши у своїй статті «В поисках истинной красоты», що в них помітні нові тенденції. «Це виявилося в зневажанні письменниками народних мас, у сповідуванні культу краси, яка перебувала в глибокій суперечності із життєвою правдою» [43, с. 237]. І хоча українська література початку століття долучається до загальноєвропейських процесів тотального оновлення, однак українська модернізація мала свої особливості. Великий мистецький рух дав не тільки багато імен, а й розмаїття

літературних стилів та напрямів. «В українську новелістику приходять нові численні талановиті письменники, визначні індивідуальності, які урізноманітнюють її своїми оригінальними мистецькими почерками, пошуками нових форм» [38, с. 132]. Формування модернізму припадає на час змін, викликаних невідповідністю старих традицій новим мистецьким віянням, тому в творчості письменників цього періоду помітний дуалізм: з одного боку – успадкування літературних традицій XIX століття, а з іншого – слідування модерним впливам.

Отже, неоромантизм з'явився в період пошуку нових концепцій людини, світу та самої художньої системи. Це була епоха одночасного співіснування різних течій та напрямів. Розмаїття художніх засобів, поява нових жанрів, поєднання різних видів мистецтв та плідне використання їх можливостей, посилена увага до людської душі – характерні ознаки модерної літератури, до складу якої належали й твори неоромантиків.

1.2. Неоромантизм: етапи наукової рецепції

Теорію неоромантизму обґрунтовано й розвинено в багатоаспектних літературознавчих студіях. Наукові концепції розрізняються термінологією, акцентуванням на передумовах розвитку та особливостях його функціонування.

Поняття "неоромантизм", за спостереженням Т. Гундорової, все більше вживається для позначення явищ перехідного характеру – від реалізму до модернізму, від натуралізму до символізму, від декаденства до символізму, від символізму до нового реалізму тощо [35, с. 14]. Уточнення першої смуги розвитку новітнього мистецтва на межі декаденства і модернізму як неоромантичної фіксуємо в дослідженях, присвячених болгарській літературі (М. Кірова [66]), літературах хорватській (Я. Вежбицький [15]), польській

(Ю. Кжизановський [238]), російській (В. Жирмунський [45], С. Венгеров [16]), українській (М. Зеров [35]).

Загалом ставлення дослідників до використання терміну «неоромантизм» неоднозначне. У літературознавчому словнику читаємо: “Неоромантизм – стильова хвиля модернізму, що виникла в українській літературі на початку XX століття, пойменована Лесею Українкою “новоромантизмом” [127, с. 504]. Д. Чижевський також ототожнював неоромантизм з модернізмом. Він написав: “…слово “неоромантизм”, яке дедалі активніше експлуатується істориками літератури, є не зовсім вдалим терміном: слов’янський модернізм на своєму старті містив значно менше *світоглядних елементів*, ніж добре опоряджений класичною філософією романтизм, і незрівнянно більше, ніж романтики, дбав про естетичну вартість художньої творчості” [225, с. 216].

Слушним є міркування З. Ґеник-Березовської про те, що назва “неоромантизм” до слов’янських літератур прийшла з Франції та Німеччини. Тогочасна критика використовувала його на позначення літератури, яка зображувала не об’єктивний, реальний світ, а світ інтуїції, символу. Загалом митці XIX ст. розуміли неоромантизм як “мистецтво, яке прагне за реальним відкрити надреальне, навіть містичне, розбудити чуттєві асоціації, передати враження про мить сучасності. При цьому праобразом сучасності може стати і минуле, і фантастична реальність, й ідеальне майбутнє, а в самому творі може домінувати песимістичне бачення, або утопічна картина, або естетична візія” [24, с. 28]. Український неоромантизм розглядає на основі драматичних творів Лесі Українки, пов’язуючи з польською, німецькою літературами. У межах неоромантичної драми, як зазначає З. Ґеник-Березовська, письменниця звертається до таких важливих проблем, як проблема свободи, проблема зв’язку з природою, проблема взаємин з суспільством, які є провідними в неоромантичному світовідчутті.

Терміном “неоромантизм” позначали досить різнорідні явища: від англійського романтизму Р. Стівенсона і Р. Кіплінга до символістсько-неоромантичної стихії О. Блока і містичної неоромантики Г. Гауптмана. М. Неврий “неоромантичним сузір’ям” називає Берліоза, Ліста та Вагнера і наголошує, що саме з Вагнера починається радикальний злам. Постаті Вагнера та Ніцше стоять на рубежі, за яким починається щось нове в європейській культурній самосвідомості, що важко вмістити в рамки романтизму навіть з префіксом “нео-” [146, с. 160]. Як неоромантичні характеризували окремі твори Г. фон Гофмансталя, Р. Вагнера, Г. Ібсена, М. Метерлінка, Ю. А. Стриндберга, К. Гамсуна, Е. Верхарна, Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, Р. Л. Стівенсона, Дж. Конрада, Г. Д’ Аннунціо, С. Пшибишевського, С. Виспянського та ін., вказуючи також на властивий неоромантизму особливий інтерес до історії, казок, легенд, демонічних істот, фольклору, феєрії, фантастики тощо [див.: 200].

І. В. Васильєва тлумачить неоромантизм як особливу світоглядну систему, що протиставляє себе раціоналізму в інтересах творчої свободи, як повторюваний культурний архетип, який знайшов своє втілення в мистецтві і літературі XX століття. Неоромантики виділяли в античній культурі такі світоглядні і філософські цінності, як магічне осягнення природи, культ героїки і культ прекрасного, зокрема й трагічної краси, пов'язаної з шануванням страждаючого бога Діоніса. Романтики і слідом за ними – символісти – підмінили ідею спокою і рівноваги всеосяжним світоглядним трагізмом. У неоромантизмі філософська категорія трагічного (трагедійної свідомості) посідала перше місце. Особливістю неоромантизму слід вважати трагедійну свідомість, яку можна визначити як актуалізацію трагедійного початку в культурі, а також романтичну екзальтацію – граничну загостреність і яскравість земних почуттів, що знайшло вираження в культі Лицаря і Дами, метафізичному бунті проти світобудови, містичному

сприйнятті буття загалом. Усі ці ознаки притаманні неоромантизму як художньому явищу і світоглядній системі [14, с. 240].

Теоретичне обґрунтування неоромантизму дозрівало поступово. Уперше термін запропоновано в двотомній літературній енциклопедії, звернено увагу на неоромантичні аспекти європейського мистецтва 1890–1920 рр.: живопису, музики, філософії, драми, поезії і прози. Змістовно неоромантизм визначався ірраціональними уявленнями поетів і письменників – містичними і позамежовими прагненнями душі, її тяжінням до неясного музичного начала, до таємних сил, її вибуховості і приголомшливості (діонісіанство), і до безмежного революційного індивідуалізму [224, с. 514–515]. Водночас у цій же словниковій статті зазначено, що термін не відповідає концепції історичного розвитку мистецтва до реалізму як вищої і найбільш досконалої стадії.

У літературознавстві спостерігаємо різні аспекти осмислення неоромантизму як «самостійної» літературної течії, його типології.

М. Соколянський на матеріалі англійської літератури тлумачить неоромантизм як історико-літературне явище, означене чіткими хронологічними межами (рубіж XIX –XX ст.) та низкою особливостей, які вказують на його “автономність ” серед інших літературно-стильових течій, а саме: 1) генетична спорідненість із естетикою романтизму, що виявляється передовсім у тяжінні до екзотики (географічної, історичної, екзотики авантюрності), у конфігурації персонажів (центральний персонаж зазвичай висунутий на авансцену подій), у спорідненості зображальних засобів (гра контрастами як спосіб загострення конфлікту між особою і зовнішнім світом), у пристрасті до гротеску, мотивів двійництва й “розірваної” свідомості тощо, а також у зорієнтованості певною мірою на жанрову систему романтизму; 2) своєрідна інтеграція різнорідних традицій (крім романтичної, також реалістичної і “критико-реалістичної ”, зокрема в плані типізації героїв та поглиблення психологізму). Саме там, на думку науковця,

народжується нова якість, йдеться про неоромантизм як самостійну літературну течію, де відбувається справжня інтеграція художніх завоювань реалізму середини сторіччя на підґрунті свідомого звернення до романтичних джерел [187, с. 34].

Неоромантизм як унікальна світоглядна та смисложиттєва позиція виникає в українській культурі на межі XIX – XX ст. В епоху плюралізму світоглядних орієнтирів гостро відчувається потреба не лише у розв'язанні матеріальних проблем, у продукуванні майбутнього розвитку нації та держави, а й у розв'язанні проблем духовності. Неоромантизм репрезентував таку філософську позицію, де пріоритетна роль належить духовності, морально-етичній проблематиці.

Іван Франко в статті «Старе і нове в українській літературі» виокремив такі основні риси неоромантичних творів: "Для них головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах… Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та непереможна хвиля ліризму, що розлита в них. Відси їх несвідомий наклін до ритмічності й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі… В порівнянні до давніших епіків їх можна би назвати ліриками хоча їх лірика зовсім не суб'єктивна; навпаки, вони далеко об'єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима. Се найвищий тріумф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі" [213, Т. 28, с. 108]. На його думку, письменники, творячи з розрізнених явищ цілісність, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, презентують новий, безсмертний животвір, і тоді перед читачем постає чародійна атмосфера настроїв або сугестіонують такі думки, чуття та настрої, які хочеться авторові, і читач перебуває в певному гіпнотичному стані. Тому критика цих творів повинна йти від тонкого психологічного аналізу.

Іван Франко ставив знак рівності між неоромантизмом та декадентством. Він пов'язував творчість молодих українських письменників зі стимулами, взятими "прямо із західноєвропейських напрямків імпресіонізму та неоромантизму, прозваного per nefas декадентством" [213, Т. 28, с. 87]. Згодом він взагалі відмовився від терміну «неоромантизм» й надав перевагу термінам «найновіша школа», «новий напрям», що поєднували в собі неоромантизм та імпресіонізм. Проте Франко визначив і охарактеризував властиві неоромантичному стилю риси зображення дійсності й від подальшого його теоретичного осмислення відмовився.

Скажімо, молдавський літературознавець Д. Царик пропонує розрізняти два різновиди неоромантизму – гуманістичний (ранній період – кінець XIX – початок XX ст.) та онтологічний (пізніший). Розцінюючи суспільний лад як однозначно шкідливий для особистості, представники гуманістичного неоромантизму у світовій літературі (Дж. Конрад, Р. Стівенсон, О. Грін) відкидають характерне для реалізму докладне вивчення конкретного життя; на передньому плані в них відродження моральних начал, у яких вони бачать першопричину оновлення суспільства. Для такого типу неоромантизму ідеальне не віддалене часом і простором, а знаходиться десь поруч і потребує від людини певних зусиль. Ідеальне має бути представлене як реальне, а реальне як нереальне. З цією метою використовуються екскурси в екзотичні, віддалені краї. Як правило, герой – борець проти зла, активність його найчастіше зовнішня. Він розмірковує над світовими проблемами [219].

Деяких гуманістичних неоромантиків цікавила проблема внутрішньої активності героя, зокрема Дж. Конрада, у якого з'являються мотиви духовного вдосконалення, очищення душі як запоруки створення ідеального суспільства (роман «Лорд Джим»). Розробляється мотив духовної деградації людини. «Гуманістичний неоромантизм – це певне відродження і класичного романтизму, і критичного реалізму XIX ст. Він осяював сіре

життя, залишаючись на землі, не запрошуючи в невідомі краї» [Таме само, с.15]. Фантастика в цьому виді неоромантизму не відіграє суттєвої ролі.

В основі онтологічного (початок XX ст., представниками в Росії був О. Блок, в Іспанії – А. Мачадо, Х. Р. Хіменес.) лежить концепція двосвіття. Якщо гуманістичні неоромантики абсолютно ігнорували соціальні відносини, виводили на перший план людину, мотивуючи це тим, що проблема долі має бути розв'язана активністю індивіда, то представники онтологічного неоромантизму не відкидали роль соціуму. На початку XX століття особливо загострюються соціальні протиріччя, і тому самої лише індивідуальної активності було вже недостатньо. Виникає потреба пов'язати питання відродження людини не тільки з внутрішнім фактором, а й із зовнішнім. Оскільки індивід є частиною космосу, то неоромантики-онтологісти визначають дію якоїсь надлюдської необхідності у світі, яку треба зрозуміти.

Визначальною рисою цього типу неоромантизму є плідне використання фольклору, що сконцентрував у собі досвід, мрії та думки поколінь. Однак історичний досвід він сприймає як помилку: повтор має відбутися на вищому рівні. Все, що відбувалося в давнину, стає джерелом натхнення, але не конкретним ідеалом. Головні історичні події для представників цього типу – у майбутньому. Порівняно з гуманістичним, онтологічний неоромантизм повніше відтворює реакцію на перехідні, кризові етапи в житті людства й жагучу потребу змін. На відміну від гуманістичного, онтологічний неоромантизм розглядає боротьбу добра і зла як одвічний процес. Героя цікавить інший аспект долі, коли герой страждає, розмірковує, бунтує. Йому властива не тільки внутрішня активність, а й зовнішня реалізація дії. Він не протистоїть світові, не знаходиться в його центрі, а є його компонентом. Центральним персонажем виступає вже не особистість серед маси, а сама маса, однак самодостатність індивіда не заперечується. Саме тут, на думку

дослідника, передусім і поєднуються «романтичний творчий метод» та «реалістичні прийоми» [219, с. 103].

У слов'янському літературознавстві також відбувається осмислення нових літературних явищ. Так, літературознавець Юліан Кжизановський вважає неоромантичною всю нову літературу з 1890 до 1918 року «Молодої Польщі», тобто літературу того періоду, про який звичайно говорять як про етап модернізму. Маємо, отже, знов-таки змішування понять «неоромантизм» і «модернізм». При цьому їх обидва автор інтерпретує як течії літератури: «Під час своєї появи літературна течія, яку називають неоромантизмом, була безіменним клубком художніх явищ, а тому мала багато назв» [238, с. 6]. Цю сукупність назв, на думку автора, можна звести до трьох основних: модернізм, декаданс, неоромантизм. Із них перші два «раніше вийшли з ужитку» [Там само, с. 10]. Саме тому, на думку Юліана Кжизановського, найбільш придатним для характеристики літературного руху кінця XIX – початку XX ст. видається термін «неоромантизм».

Предметним є дослідження специфіки болгарського неоромантизму, здійснене М. Кіровою, яка зазначає, що неоромантичні тенденції в болгарській літературі (зокрема, у ліро-епіці) початку XX ст. виникають на основі «класичної» романтичної літератури, що неоромантизм – це передовсім стиль, аніж «самостійний літературний напрям нового типу», за часом пов'язаний з авангардизмом, як, наприклад, символізм [66, с. 22]. Як бачимо, думка М. Кірової не збігається з поглядом польських науковців, які неоромантизмом називають модернізм. Вона називає неоромантизм не літературним напрямом і не течією модернізму, а вважає його відродженням певних тенденцій романтизму XIX ст. Вагомим внеском болгарської дослідниці є характеристика одного з жанрових різновидів неоромантичної поеми – драматично-феєричної поеми (жоден з дослідників, які звертались до специфіки неоромантизму, не запропонував будь-якої жанрової класифікації

неоромантичних творів). Зразками такої поеми М. Кірова називає «У світі сновидінь» М. Неволіна та «Змій» І. Грозева [66, с. 25]. В українській літературі зразком такого жанру постають драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» та «Казка старого млина» С. Черкасенка.

В атмосфері гострого протистояння старих традицій та нових стильових напрямів, які радикально змінювали й переоцінювали національну літературу, неоромантизм став тією ланкою, що з’єднала українську літературу з європейською. Саме тому, як твердять С. Павличко, Я. Поліщук, Г. Хоменко, український варіант неоромантизму слід розглядати у взаємодії з іншими явищами оновлення літератури.

Початок теоретичного обґрунтування неоромантизму в Росії належало самим учасникам літературного процесу порубіжжя. Першим про нього заговорив Д. С. Мережковський. Аналізуючи сучасний йому стан європейської літератури, він виокремив три ознаки неоромантизму: бунт проти позитивізму, сміливе вторгнення суб'єктивності у творчість, поверення до ідеалізму, до творчих, релігійних поривів людського духу, до недозволених позитивною наукою питань про Бога, про безсмертя, про нескінченність. [132]. Як бачимо, у міркуваннях Д. С. Мережковського неоромантизм зумовлений особливостями психології творчості, що утвердилися у свідомості художників кризової, переломної епохи.

На думку літературознавця С. Венгерова, термін неоромантизм, який вживають для російського літературного руху 1890 –1910 рр., позначає спільність психології, що характерна для людей однієї епохи. Усі перші представники “російського декаденства та символізму, виразники першого, язичницького періоду “нових течій” … прагнули до того, щоб, будучи “по той бік добра і зла”, проголосити релігію безтурботного естетизму та аморально-аполітичного індивідуалізму” [15, с. 220]. Звертаючись до неоромантизму як загальної назви, автор намагається уникнути зневажливого тону, властивого “декаденству”, і позитивної оцінки “символізму”.

Наголошуючи на спільній для різних течій психології, С. Венгеров підкреслює, що їй притаманні естетична реакція проти сірої буденності, поривання до надзвичайного, осягнення безкінечного в кінечному, містицизм, богошукання, хвороблива чуттєвість [15, с. 222].

У загальному вигляді теорія С. Венгерова була історико-культурною схемою художнього процесу початку XX століття. Прагнучи цілісно охопити естетично-художній рух, дослідник звернувся до психоідеалізації суспільно-культурної атмосфери. Провівши паралелі з романтизмом, він дійшов висновку, що в неоромантизмі сконцентровано визрівання нового суспільного ідеалу.

За визначенням В. М. Толмачова, у творчості неоромантиков створюється споріднена до романтичної антиномічна картина світу, яка конструюється навколо яскраво виражених опозицій: хаос і порядок, несвідоме і свідоме, культура і втеча від культури, маски і особи, аполлонічне і діонійське, західне й незахідне. [200, с. 65]. Водночас неоромантики, відштовхуючись від неминучої антиномічності світу, говорили про можливість наблизитися до ідеалу (Для романтиків ця можливість залишалася нездійсненною мрією.) Під впливом ідеї Ф. Ніцше про зближення в надлюдині мудреця і звіра неоромантики прагнули до возз'єднання ідеалу з реальністю. Якщо романтики шукали ґрунт для своїх ідеалістичних побудов в релігії (і не тільки сучасної їм, офіційно визнаної) і міфології, то неоромантики перебували в пошуку особистої, як би земної, релігійності.

Теорії неоромантизму, які функціонували в українському та російському культурному просторі, являли собою осмислення літературного процесу рубежу XIX–XX століть відповідно до філософсько-естетичних настроїв суспільства. На думку О. Чаплінської, російські неоромантики у своїх доробках зверталися до ідей теософії й соборності, що відображено у символізмі, а українські – до проблеми “нової соціальності”, намагаючись

розв’язати екзистенційну проблематику свободи людської індивідуальності [221, с. 21]. Порив ins Blau та свобода індивідуального самовизначення стали наріжним каменем українського неоромантизму, репрезентовпного творами Лесі Українки та Ольги Кобилянської.

У 20-х роках XX ст. ваги та актуальності набуває думка про паралельне існування в літературі неоромантизму та неореалізму. Зокрема, Микола Зеров зазначав, що письменникам цього періоду властиві “хитання між новим – витонченим – реалізмом та новоромантизмом… Ця діархія, це двоєвластя в літературі неореалізму та неоромантизму (з одного боку – зріст футуризму, революційної поезії харків’ян, проза Хвильового, з другого – символістична манера Тичини, Загула, Савченка, Михайличенка) характерні і для сьогоднішнього дня” [50, с. 267]. Хронологічно, на думку дослідника, початок доби неореалізму та неоромантизму датується серединою 90-х рр. і триває до наших днів.

Микола Вороний виділяє неореалістичну та загальносимволічну течії. Апелюючи до поглядів С. Пшибишевського, критик зазначає, що “репрезентант нового мистецтва рішуче одвертається од зовнішнього світу як від чогось випадкового, мінливого і заглиблюється в себе самого, старається охопити в своїй душі те, що є в ній невловимого, шукає за мрійною зверхністю так званої дійсності найдрібнішу сітку спонукань, впливів і акцій, що з’єднують природу з людиною, словом, не важиться на те, що пізнано, але шукає початку всіх початків поза його межами, шукає не з допомогою аналізу, не шляхом наших окремих нездалих п’яти почувань, але шляхом їх синтезу” [22, с. 251]. Найцікавішою фазою нового мистецтва М. Вороний називає неоромантизм, який є однією з течій модернізму і постає внаслідок кризи неореалістичної драми Ібсена та Чехова. Метерлінка, Гауптмана, Гофмансталя та інших, на думку М. Вороного, знову зваблює до себе колишній блискучий романтизм, але у сучасній концепції і по-новому відчутий.

Як стверджує дослідник, в основу свого художнього світогляду неоромантизм кладе узброєний психічним досвідом індивідуалізм і барвистий та бадьорий пантеїзм. Як і його давній прототип, він або усувається від безпосередньої дійсності, блукаючи в часах давно минулих і в сферах фантастики, або переплітає невеселу дійсність з чарівною фантастикою [Там само, с. 514]. У своїй художній манері неоромантики уникали деталізації, реальних подробиць, звертаючись натомість до виразних символів, ефектно освітлених образів. Неоромантичні твори ілюструють динаміку, інтенсивно розвинений рух дії, а з психології моменту – тільки найбільш характеристичне. В українській літературі цей напрям особливо позначився, як вважає дослідник, на творчості Лесі Українки, О. Олеся, С. Черкасенка.

Інтерес до вивчення неоромантизму то згасав, то спалахував. Спочатку явище неоромантизму потребувало осмислення того, чим воно є, що спричинило розвідки Лесі Українки, Івана Франка, Миколи Вороного, Миколи Зерова. Радянські літературознавці оминали увагою явище неоромантизму в українській літературі, визнаючи його існування лише в країнах Західної Європи. За тих часів неоромантизм трактували як поєднання елементів романтизму й реалізму, бачили в ньому революційну романтику реалістичних за своєю суттю творів; стверджували, що новоромантизм Лесі Українки не має нічого спільного із західним неоромантизмом, де він начебто є стильовою течією декадансу. Але ж той факт, що неоромантизм в українській літературі існує, ігнорувати не можна.

У пострадянську епоху, розглядаючи особливості літератури означеного періоду, літературознавці ставили перед собою завдання проаналізувати співвідношення традиційного та нового в ній. Вітчизняні дослідники не мали одностайної думки щодо трактування неоромантизму, називаючи це літературне явище течією, стилем, напрямом, школою або ж нестійкою естетичною тенденцією, зокрема С. Хороб [215], С. Павличко

[158], Я. Поліщук [169; 170] ототожнюють поняття романтизм та неоромантизм, неоромантизм та декаданс, символізм, ставлячи знак рівності між поняттями «дискурс» та «школа», то звужують його до рівня певної тенденції, манери чи методу (А. Ціпко [220]). Така неоднорідність пояснюється відкритістю художньої системи й здатністю неоромантизму поєднувати стильові риси різних течій.

Але не всі дослідники погоджуються з таким трактуванням природи неоромантизму. Більшість літературознавців доходять думки, що неоромантизм є загальним явищем, яке охопило літературу на початку XX ст. Паростки цієї тенденції з'являються на рубежі XIX–XX століть, коли реалізм, який до кінця XIX ст. домінував, почав відходити в минуле. Нові віяння, що з'явилися в мистецтві, породжували необхідність нових форм зображення дійсності та нових форм художнього мислення. Нові форми художнього письма повинні були витіснити раціоналізм попередньої епохи. За такого підходу спостерігаємо певне ототожнення понять «модернізм» та «неоромантизм».

Т. Гундорова стверджує, що «саме характер власне модернізму варто визначати як неоромантизм», оскільки модернізм ґрунтувався на «ідеалізмі певної людини, визвольному пориві, прагненні до повноти людського буття», а ці риси притаманні також неоромантизму [34, с. 32]. Історики літератури, зокрема Т. Салига, пропонують уживати термін неоромантизм «як збірну назву художньо-естетичних течій початку століття» [178, с. 283].

В. Пахаренко вважає неоромантизм «основою, кореневою системою модернізму, його прикмети повторюються, так чи інакше трансформуються в більшості течій напряму, лише кожна течія характеризується окремими особливостями втілення цих прикмет» [165, с. 214].

З огляду на контекст світового модернізму, Д. Наливайко уточнює, що ранній модернізм майже повністю йшов від романтичних течій, які свого часу не набули розвитку в Україні – від романтизму філософського,

байронічного, гротесково-фантастичного тощо. Натомість, на думку дослідника, в Україні переважав романтизм фольклорного типу, котрий несумісний з раннім модернізмом. “Звідси – міркує Д. Наливайко, – таке суперечливе явище, що спостерігається в українському “ранньому” модернізмі: з одного боку, долання названого романтичного дискурсу, а з другого, – внесення дискурсів “пропущених” романтичних течій, що найвиразніше проявилося в поезії й особливо драматургії Лесі Українки та прозі Ольги Кобилянської. Загалом же в українській літературі, як і у західно- й південнослов’янських, “ранній модернізм” має яскраво виражену неоромантичну забарвленість, зумовлену його неоромантичною домінантою” [144, с. 48].

М. Наєнко, стверджуючи, що неоромантизм не був реакцією на реалізм або його цілковитим запереченням, зазначає: «Реалізм ніколи не існував у суто реалістичних (життєподібних) формах; паралельно існували й стильові форми, засновані на відльотах людської фантазії від життя» [142, с.123]. У творах реалістів часто траплялися міфи, перекази або легенди, які вважали «життєподібним відтворенням дійсності та прародичем романтизму» [Там само, с. 123]. Тож неоромантизм розглядали також якісно новим продовженням романтизму. Поштовхом до такого трактування став і той факт, що притаманною романтичній літературі є ідеалізація. Відповідно до цього, говорять про два світи – реальний та романтичний. Зважаючи на романтичні мотиви, дослідники розглядають феномен модернізму і як «пізній романтизм» [134].

М. Соколянський пропонує розглядати неоромантизм як окреме явище, яке має низку своєрідних ознак. Окрім генетичної спорідненості з романтизмом, дослідник помітив деякі особливості неоромантизму: тяжіння до екзотики (географічної, пригодницької, історичної), використання контрасту як головного засобу загострення конфлікту [187, с. 27].

Динаміку дослідження українського неоромантизму спостерігаємо в 90-і роки XX ст., що пов'язано передусім з потребою нового погляду на літературні явища межі XIX–XX століть, переосмислення найбільш яскравих стилів доби, одним з яких був неоромантизм.

Теоретичні та практичні здобутки, важливі для аналізу неоромантизму, містить праця Т. Гундорової «Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку XX століття», на думку якої, саме завдяки неоромантизму можна говорити про українську літературу початку століття як про художню систему вищого порядку. Як зазначає дослідниця, неоромантизм – це «своєрідний стильовий інваріант літературного розвитку кінця XIX – початку XX ст.», і неоромантична стильова манера дає підґрунтя для появи нових літературних течій, зокрема й неореалізму [35, с. 171]

М. Ільницький визначив, що про неоромантизм варто говорити не як про літературний процес на зламі століть загалом, а як про одну з яскравих стильових течій цього процесу. На його думку, у літературі згадуваного періоду найпоширенішими були тенденції символізму (передсимволізму) та романтизму (неоромантизму); питання співвідношення цих понять є актуальними [58, с. 25].

Н. Шумило стверджує, що класичний романтизм на межі XIX–XX століть «трансформувався в неоромантизм», і своєрідність останнього полягала в тому, що він ґрунтувався на набутому художньому досвіді як романтизму, так і реалізму, тобто випливав із двох типів творчості» [?97, с. 250]. Слідом за Д. Цариком, Н. Шумило звертається до теорії двох етапів розвитку неоромантизму: гуманістичного та онтологічного. Оскільки насамперед авторка розглядає специфіку українського неоромантизму, то й намагається визначити чинники, що зумовили своєрідність цього явища. На її думку, це, «по-перше, поєднання суперечностей феодального та буржуазного етапів історичного розвитку в переддень революційної ситуації, по-друге, глибинні традиції романтичних начал народної та професійної творчості, а

також орієнтація письменників на різні групи читачів (основний критерій – рівень підготовленості до сприйняття художнього твору) – інтелігенцію чи народ» [231, с. 127]. «Саме тому обидва різновиди неоромантизму в Україні зазнали певного зрощення, – зазначає автор. І додає: – При цьому неоромантизм розвивався залежно від рівня осягнення комплексу порушених проблем – самоусвідомлено чи інтуїтивно» [Там само, с. 127].

Як зазначає Я. Ободянський, український неоромантизм у своєму розвиткові подолав три стадії. Як стиль неоромантизм виокремився наприкінці XIX ст., прийшовши на Україну двома шляхами: перший – "західний", для якого характерний німецькомовний та центральноєвропейський впливи, та другий – російська поезія "срібного віку" [153]. Неоромантизм цього часу не існував у чистому, стильовому плані, про що свідчить синкретизм із символізмом. У його арсеналі художніх прийомів часто зустрічаємо властиву символізмові загадковість, недомовленість тощо. Це доба творчості Лесі Українки, Ольги Кобилянської та Миколи Вороного, Олександра Олеся.

Другий етап неоромантизму дослідник називає добою хоробрості, зухвалості та бунту. Молоді національні сили, які ще вчора входили до складу імперій, творили свою національну культуру. Для них властиве розуміння краси у єдності з боротьбою, оскільки шедевру не може бути без агресії. В цей період Україна відстає від неоромантизму у європейській площині.

І, власне, третій етап. Я. Ободянський так його характеризує: "це власне чистий неоромантизм, як у стильовому плані, так і в естетичному, що ґрунтується на кращих зразках минулого і не пориває зв'язку з дійсністю, проте повністю відмежовується від народницької традиції, переосмисливши останню, ставить її на служіння не громадському ідеалізмові, а мистецькій індивідуальності" [Там само]. Яскравим прикладом зазначеного періоду слугує творчість "Нью-йоркської" групи.

Наприкінці XX століття відбувається перегляд хронології неоромантизму. С. Павличко пояснює це “типовим для кінця кожного віку світовідчуттям, яке передбачає погляд у минулі сто років, їх оцінку, а часто й переоцінку. … Фінал українського XX століття здається не менш болісним і драматичним за своєю інтелектуальною проблематикою, ніж фінал попереднього XIX ст. І, крім того, два fin de siecle мають принаймні одну спільну проблему: модерність нації і модерність культури” [158, с. 39].

Більшість літературознавців погоджується, що український неоромантизм пройшов три стадії, практично повторивши розвиток європейського: перший етап – творчість Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської та інших; другий етап – творчість «Молодої Музи» та «Української хати». Характерною рисою цього періоду є поєднання символізму та неоромантизму. Це свідчить про те, що неоромантизм не існував у «чистому» вигляді, «у його арсеналі художніх прийомів фіксуємо властиву символізмові загадковість, недомовленість, футуристичні звукові ефекти, урбаністичний пейзаж тощо» [58, с. 35]; третій етап – література 20–30-х років XX ст. М. Наєнко влучно визначає акценти цього періоду: «Поточна критика і літературознавство 20-х років XX ст. романтичних інтонацій і романтичного стилю ні в прозі, ні в інших жанрах певний час не пізнавали. Багато розмов точилося про імпресіонізм, експресіонізм, символізм, хоча насправді всі ці явища мали безпосередній стосунок саме до романтичного типу творчості. Насамперед тому, що в усіх творах, де критикам увижався експресіонізм чи символізм, проступали риси суто романтичної мрії про ідеальне життя» [142, с. 89].

У літературознавстві існують й інші підходи до періодизації неоромантизму: погоджуючись зі змістом першого етапу, до другого зараховують представників «Празької школи», а найбільшим здобутком неоромантизму вважають творчу спадщину «розстріляного відродження». Представники цього періоду – О. Ольжич, Є. Маланюк, О. Теліга, Ю. Липа,

М. Хвильовий, І. Дніпровський. Естафету третього періоду підхопили О. Довженко, Ю. Яновський, І. Багряний, О. Гончар. Щодо цього М. Ільницький наголошує: «Чи не найбільш завершеної форми в українській прозі неоромантизм набуває у творчості Ю. Яновського» [58, с. 37]. Певне коло дослідників третім етапом вважає період після Другої світової війни, який найбільше зреалізовано у творчості письменників Нью-Йоркської групи. Неоромантичні тенденції післявоєнного періоду досі залишаються поза увагою дослідників.

На думку Т. Гундорової, періодизація раннього модернізму (його дослідниця ототожнює з неоромантизмом) має три розгалуження. До першого типу дослідниця зараховує неоромантичну гуманістичну концепцію та її представників – Лесю Українку, О. Кобилянську, М. Вороного та інших. Другий тип пов'язує із творчістю «Молодої музи». Третій тип – це діяльність «Української хати», яка намагалась повністю відмежуватися від народницької традиції [36, с. 55].

Отож, літературознавча спільнота час від часу більшою чи меншою мірою зачіпає проблему неоромантизму в українській літературі на зламі XIX–XX століть, номінуючи його течією (напрямом, стильовою манерою, стильовою хвилею), що постає як своєрідне поєднання романтичних і реалістичних стильових засобів. Ми погоджуємося, особливо наголосивши на тому, що неоромантизм зміг постати тільки на хвилі модернізму, який, подібно до романтизму, зосереджує увагу передусім на внутрішньому світі людини.

Виокремлюємо ознаки неоромантизму кінця XIX – початку XX століть:

– стиль постає на основі класичного романтизму, але на іншому етапі його розвитку, фактично це романтизм, збагачений модерністичними віяннями. Ототожнювати ці поняття не можна. Кожен стиль має свою специфіку;

– герой неоромантичних творів – обрана особистість, що відрізняється від інших (саме тому він дуже часто самотній через свою неординарність);

– неоромантики зверталися насамперед до змалювання внутрішнього світу особистості;

– центральним конфліктом у неоромантичних творах є заперечення реальності та поривання до ідеалу, мрії

– у неоромантичних творах присутні риси екзотизму, фантастики, вітаїзму.

З огляду на суперечливість у трактуванні неоромантизму, вважаємо за доцільне обґрунтувати власне його визначення, на яке ми спираємося у своєму дослідженні. **Неоромантизм** – це стильова течія модернізму, генетично споріднена з романтизмом. В українській літературі з'являється на початку XX століття. Концептуальними рисами стають туга за красою, мрією, ідеалом. Реальність у неоромантизмі розпадається на реальне «тут» і романтичне «там», відкриваючи досконалий світ краси та мрії. Основою для романтичного двосвіття стає протиставлення прози і поезії буття, повсякденного і піднесеного, реального і омріяного. Неоромантичний герой протистоїть іншим, оскільки має особливу тонку душевну організацію, у нього посилене почуття краси, він намагається «побудувати» досконалий світ. Як правило, події у неоромантиків відбуваються у незвичних або ж незвичайних місцях, тому екзотизм є ще однією відмітною рисою неоромантизму. Представниками цього стилю є Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський та інші.

1.3. Неоромантичний герой: концепція осмислення

Контрастне протиставлення двох світів – ідеального і реального – особливість неоромантичного мистецтва, полягає, зокрема, у неприйнятті дійсності – з одного боку та утвердження високого ідеалу – з іншого. Це визначає основні риси неоромантичного героя.

На нашу думку, до усвідомлення національного визволення українські неоромантики порубіжжя XIX – XX ст. йшли через прийняття ідеї індивідуального визволення людини, котре трактувалось ними як свідоме подолання кожною людиною в собі “раба”, рабської психології, як визволення людської особистості від пут і суєти буденщини задля її високодуховного життя й жертовного служіння народові. А відтак, провідними категоріями у житті особистості мають бути честь, обов’язок, відповідальність.

Естетизм неоромантиків у своїй основі екзистенціальний, оскільки герой перебуває на межі, у стані вибору: сповідувати нові цінності та принципи чи дотримуватись усталених моральних канонів. Герой неоромантичного твору – це активна, виняткова, творча й вільна у своєму виборі особистість. Саме так неоромантики розуміють естетизм як світоглядну основу, провідний принцип буття людини

Істинність внутрішнього світу зумовлена тим, що людина була в ньому дотичною до безкінечного, божественного, тоді як в емпірічній дійсності вона була обмежена. Тільки у внутрішньому світі своєї душі людина, за неоромантиками, знаходила притулок від ворожого їй реального світу, тільки в ньому вона відчувала себе вільною. Проте зовнішній світ не витіснявся повністю і не підмінявся внутрішнім світом поетичного генія, як у романтизмі. Внутрішній світ, у неоромантичному тлумаченні О. Кобилянської, є джерелом для змін свого стану “раба” на стан “вільного” в емпіричній дійсності [70].

Митці-неоромантики приділяли виняткову увагу внутрішньому життю особистості – її пристрасним прагненням, багатству переживань і відчуттів. Внутрішній світ індивіда співвіднесений із надособистісними реаліями – закономірностями світобудови, гармонією в природі, об’єктивованими в різних формах ідеалами краси й моральної досконалості тощо. Неоромантичний ліричний герой має вразливу й чутливу душу, шукає в навколишньому світі піднесене й прекрасне. Конфлікт неоромантичного твору здебільшого вказує на суперечність між світом, який омріює неоромантичний герой, і цілом емпіричними обставинами його життя.

Наголосимо, що взірець людської досконалості у розумінні неоромантиків кристалізувався у символічному образі “цілого чоловіка” (Кобилянська пріоритетним життєвим принципом вважала максиму “бути собі ціллю”). Уявлення про взірцевий тип людини є синтезом духовних пошуків українських неоромантиків, ідейним конденсатом їх намагань знайти відповіді на одвічні питання людського буття.

Стверджено, що ідеал у неоромантиків постає як образ мети людського життя. Індивідуальне та індивідуалістичне “я” набувають у них не тільки рис художньої обсервації, а є способом зображення людини. Вона ніколи не позбавиться прагнення індивідуальної цілісності і самостійності, не припинить випробовувати в ній потребу, скільки б вона не визнавала вигідними і розумними умови розвиненої організації цивільного та політичного життя. Для неоромантиків це висловлювання має принципове значення, оскільки джерелом мистецтва і літератури, зокрема була боротьба за індивідуальну цілісність і самостійність людини [221, с. 38].

Така позиція згодом була обґрунтована в наступну максиму: пізнання цілісності власного єства (іншими словами самопізнання) – є ключем до осмислення цілого й граничного усіх речей, бо в людині як тотальності пізнання набуває цілісності. Наслідком цього стала увага до проблеми протиставлення людини і світу. Пошук єдності та гармонії зі світом у

широкому значенні цього слова стає наріжною проблемою неоромантизму. У літературу входить герой сильний і вольовий, сповідувач краси, “різьбяр себе”.

Змальований неоромантиками ідеал відзначається високістю і багатством свого духу– чистим серцем, сильною волею, ясним розумом. Висловлений Г. Сковородою погляд на активне самопізнання був підхоплений неоромантиками. Самопізнання дає поштовх до визволення “внутрішньої людини”, наслідком чого є перетворення людини, її воскресіння, або друге народження. І єдино правильним дороговказом на шляху самопізнання та самовдосконалення є серце. Воно у трактуванні неоромантиків постає як джерело усього доброго і світлого. Жити необхідно, наголошують Леся Українка та Ольга Кобилянська, відповідно до вимог і принципів внутрішнього “я”, тобто серця, що зумовлює повноту і цілісність людського буття.

Беззаперечно, духовна боротьба є постійним супутником людини. Характеризуючи духовність, неоромантикам властиве розуміння її як інтегральної категорії, що виражає не тільки теоретико-пізнавальну, але й художньо-творчу та морально-аксіологічну активність людини.

Уважаємо, що неоромантичним творам властива заглибленість у внутрішній світ героя. А тому здебільшого це твори душі, яка є пріоритетною у житті особистості. Неоромантики акцентують увагу на тому, що минуле пересічний українець сприймає двояко: з одного боку, як перешкоду для свободи планувати (планування, яке змушує нас обов’язково вибрати того, ким ми вже були), а з іншого, розуміємо його як основу майбутніх можливостей, а отже, можливостей зберігання і зміни того, що вже було, в певних межах свободи і завжди в умовах позитивних процесів.

Цікавими є роздуми неоромантиків стосовно феномену щастя. Якщо для О. Кобилянської щастя полягає у пізнанні себе, що гармонізує людське життя, то для Лесі Українки, М. Коцюбинського щастя полягає в активності,

діянні. Такі позиції не суперечать одна одній, а взаємодоповнюються, оскільки лише та людина, котра пізнала себе, здатна сповнити своє буття.

Регулятором поведінки неоромантичної особистості є “чесність з собою”. У своїй творчості неоромантики актуалізували природну здатність людини до вибору, у якому в пошуку орієнтирів беруть участь незвичайні механізми її внутрішнього світу: раціональні й ірраціональні – механізми розуму, совісті, а водночас і механізми волі, інтенції, намірів, всього того локального, особистісного, що міститься в потаємних глибинах її душі. Адже, як стверджують у своїх творах Леся Українка та Ольга Кобилянська, сенс людського життя полягає в тому, щоб відповідно до високих моральних цілей воно приносило вищу радість буття, щоб людина досягала щастя не втрачаючи моральності, а на шляху реалізації людської сутності [132, с. 20].

Довершеність “цілої людини” у неоромантиків є здійсненною метою, реалістичною програмою дій, спрямованою на самовдосконалення й виховання, що відрізняє неоромантиків. Духовний поступ героїв у неоромантичних творах протистоїть моралі натовпу, але не понижує останньої. Особа, незалежно від свого бажання, є частиною суспільства, яке вона разом з іншими відтворює і в якому здатна сама відтворитись як вільна істота.

Стверджуючи самоцінність кожної особистості, що складає союз вільних духом людей, Леся Українка на поняття народу накладає неоромантичну концепцію. Відтак, цілком обґрунтованими є прагнення неоромантиків перетворити український народ у “громаду вільних особистостей” (Леся Українка). І тоді нація постає як сукупність суверенних особистостей, що усвідомлюють свою національну приналежність, наділенні почуттям патріотизму, гордості за свою вітчизну.

На межі XIX – XX століть естетичне сприймання мистецтва як суто суб’єктивної цінності неможливо розглядати поза індивідуалістичним світосприйманням. Загальновизнано, що естетичною основою

модерністичного бунту став індивідуалізм – ідея самоцінності людини, вивільнення особистості від закостенілих моральних норм, суспільних умовностей, які сковують людину, обмежують її свободу, руйнують тендітний внутрішній світ [200, с. 65].

Для неоромантиків визначальною була краса як духовна, так і тілесна. Духовно чиста, інтелектуальна, горда й цільна натура, з розвиненим почуттям власної гідності й готовністю до самопожертви стала естетичним ідеалом неоромантиків. Такий герой перебуває у світі артистичної краси й етичної досконалості. Він – аристократ духу.

Не менш актуальною у творчості неоромантиків є проблема взаємин людина – природа. Як відомо, неоромантики одухотворювали природу, вбачаючи в ній джерело духовного буття людини, джерело її унікальності та неповторності, стверджували, що єднання людини та природи – це необхідна передумова її щастя та самовдосконалення. Природа постає джерелом та об’єктом естетичної насолоди, носієм прадавньої мудрості та добра. Звертаючись до проблеми гармонії між людиною і природою, неоромантики наголошують на особливостях українського менталітету: чуттєвості, емоційності, ліричності вдачі, міфопоетичності світосприймання, естетизації світорозуміння.

Нерозривний зв’язок героїв з природою подано як спосіб показати як не тільки ідеальних людей, а й ідеальну модель світу. Розуміти природу – ще одна риса неоромантичного героя. У повісті «Тіні забутих предків» бачимо: «Марічка любила, коли він грав на флоярі. Задуманий все, встромляв очі кудись поза гори, неначе видів, чого не бачили другі, прикладав мережану дудку до повних уст, і чудна пісня, якої ніхто не грав, тихо спадала на зелену отаву царинок» [91, с. 279]. Герої – непересічні особистості, які відрізняється від оточення, хоча і усвідомлюють, що вони вихідці з нього, однак знаходять сили протистояти суспільним устоям і прагнуть більшого: «Марічка обзивалась на гру флояри, як самичка до дикого голуба, – співанками. Вона

знала їх безліч. Звідки вони з'явились – не могла б розказати. Вони, здається, з нею ще у колисці, хлюпались у купелі, родились у її грудях, як сходять квітки самосійні по сіножатях, як смереки ростуть по горах» [Там само, с. 279].

Неоромантики не тільки повертають людину до самої себе, але й відкривають "людське обличчя" речей, виражаючи тим самим гармонійну єдність людини і природи. Осягнення неоромантичного ідеалу людини цілком можливе, наголошують Леся Українка і Ольга Кобилянська. Отож спочатку варто вдосконалити себе, а потім уже й інших. Оригінальні художні твори неоромантиків дають змогу з'ясувати сутність людини в просторі, побачити її генетичний зв'язок із часом (сучасним і минулим), допомагають віднайти нитку історії, пересвідчитись, що ми – це наші предки, адже в кожному творі конкретні герої, порушуючи проблеми більшою чи меншою мірою, несуть на собі відбиток загальнопоширених явищ, процесів тощо.

У неоромантизмі з'являється інше розуміння взаємовідносин світу і людини. Найбільше уваги приділяють внутрішньому стану героя, особливо проявам позасвідомого. Неоромантики додали своєму герою психологічних рис, яскравості, неповторності, наділили красою та витонченістю душі. Якщо в романтиків герой мріє і страждає від неможливості змінити світ, то неоромантичний герой діє, він яскрава, неповторна індивідуальність, що вирізняється з маси, бореться з обставинами, сірістю повсякдення. Письменники-неоромантики опираються на філософію Ніцше та психоаналіз Фройда «з увагою до позасвідомого, снів, марень, боротьби життєствердного і смертоносного полюсів у людській душі» [164, с. 212].

"Неоромантичний апофеоз "душі", яка ставала центром всесвіту, глибинним вираженням і "резонатором" людського *я,* елімінацією "цілого чоловіка", – важлива прикмета ліричного світовідчуття" – зауважує дослідниця Т. Гундорова [34, с. 39]. Душа стає однією з центральних категорій у розумінні людини, що зумовлює пріоритет духовного над

матеріальним Домінанта духовного творить певну модель ліричного світовідчуття – життя “без подій”. У художній формі внутрішній світ героя представлений цілісно, іманентно, у процесі саморуху й саморозвитку – як “історія душі” [137, с. 118].

Свідомості романтиків притаманне двосвіття: реальність розпадається на реальний «тут» та романтичний (ідеальний) світ «там». Зіткнення ідеалу та дійсності, усвідомлення прірви між мрією і реальністю породжує основний конфлікт у творах як романтиків, так і неоромантиків, однак у неоромантиків цей конфлікт є центральним. У кожного письменника він виявляється по-різному, одним з найбільш гострих стає мотив внутрішнього роздвоєння.

Для героїв головним стає прагнення досягти ідеалу. У романтиків це ідеальне не є досяжним, а в неоромантиків поява ідеального вимагала реальних дій. Концептуальним стає поняття мрії, свободи, краси. Герої-неоромантики переймаються тугою за красою, намаганням дійти досконалості у всьому. Представники класичного романтизму шукали цей ідеал у майбутньому, у потойбічних світах, у світі кохання, у минулому.

В українській літературі романтики звертались до змалювання часів козаччини, яка була уособленням ідеалу. Звідси бере свій початок основний мотив українського романтизму – туга за славним минулим. М. Наєнко зазначає: «Свого героя романтики побачили в історичному контексті, вселили в нього дух протесту проти будь-якого насилля, а головною одиницею мовлення обрали концентрований і високоемоційний образ, заснований переважно на принципах гіперболізованого відльоту авторської фантазії від предмета зображення» [142, с. 131].

Представники неоромантичної течії в українській літературі сповідують культ сильної особистості, здатної підносити інших до свого рівня. Як зазначають дослідники, зокрема М. Ільницький, «неоромантики намагалися вийти зі сфери реального у світ духовного, але усвідомлювали,

що їх міцно тримає дійсність» [58, с. 22]. І все ж краса вивищується над усім іншим. Неоромантики створюють свій особливий світ, втеча за просторові межі проявлялася в трьох формах.

Першою формою є втеча від реальності на природу, яка стає тлом бурхливих душевних переживань. Природа – джерело натхнення, оновлення та очищення, той досконалий світ, про який мріють герої неоромантичних творів. Злиття з природою не є випадковим, адже цивілізація й оточення є некомфортними, а часом і загрозливими для героя.

Друга форма – це втеча від дійсності в інший світ, тобто часо-просторове переміщення. Стосовно часового співвідношення в неоромантиків теж немає однозначної позиції. Одні письменники повністю заперечують минуле, мотивуючи це тим, що початок будь-якої історичної епохи, а тим більше початок століття, мимоволі породжує в людей мрії, надії, сподівання на краще, інші оспівують героїчне минуле. Так, революційні події початку XX ст., свідками яких були письменники, стали мотивом для сюжетних колізій. З цим твердженням погоджується М. Жулинський, який зазначає, що саме в часовому відношенні неоромантизм відрізняється від романтизму: «у ньому (новоромантизмі) з'являється інше розуміння взаємовідносин світу і людини. Коли в романтизмі сфера ідеального перебувала зазвичай у минулому […], то неоромантизм переміщує шукання гармонії безпосередньо у сферу існуючого» [48, с. 246]. Мотиви минулих епох, коли особливо актуальним було питання державності, звучать у творах Лесі Українки, яка проводила низку аналогій між долями народів, які втрачають свою самостійність.

Окрім того, на думку дослідника неоромантизму М. Соколянського, використання елементів минулого (як українського, так і інших народів): «це може бути екзотика місця, дії, авантюрності. Джерелом екзотичного є фантастика, котра виводить за межі достовірності» [187, с. 29]. У творах з'являються незвичайні місця дії, оскільки територіально твори

неоромантиків можуть переноситись в далекі країни. Схильність до екзотичності в неоромантиків пояснюється бажанням знайти незвичне, часом абсолютно протилежне реальності оточення, таке несхоже на знайоме письменнику життя. Гармонія, краса, розкіш екзотичних декорацій різко контрастували з буденністю. Використання яскравих фарб давало змогу подати реципієнту картини, далекі від звичних, запропонувати видовище замість сірості повсякдення, вічну казку замість знайомого до дрібниць середовища. У світовій літературі ця риса простежується у творах Дж. Байрона, Е. Гофмана, Дж. Лондона.

Неоромантикам притаманна наявність фантастичного у творах. Варто зрозуміти, чому саме фантастичне властиве цьому явищу. Однією з його засад є протистояння між наявним і бажаним, туга за гармонією, якої герої теж не знаходять у реальному світі. З. Фройд у трактаті «Поет і фантазування» зазначає, що, «ознайомившись із характерними особливостями фантазування, можна було б сказати, що щасливий ніколи не фантазує, що це робить тільки невдоволена людина. Невдоволені бажання – рушійні сили фантазії, і кожна окрема фантазія – це здійснення бажань, коректура невдоволеної дійсності. […] Продукти такого фантазування прилаштовуються до життєвих вражень, змінюються з кожним поворотом життя і отримують часову мітку» [214, с. 111]. Саме так критики пояснюють схильність до посиленого фантазування в неоромантиків, які за допомогою вимислу коригували дійсність. Ідеальне та досконале в їх розумінні – це сфера таємничого, невідомого й фантастичного, яке породило «подорожі» не тільки в минуле, а й у душі героїв.

Третій напрям – втеча від реальності у власний світ, у найпотаємніші куточки свого «Я». Увагу письменники зосереджували на дослідженні внутрішнього світу людини, через який намагалися зазирнути у світ духовний. Посилена увага до психології людського «Я» зближує, на думку дослідників, неоромантизм з імпресіонізмом. Однак, якщо імпресіонізм

фіксує мить, враження від цієї миті, найтонші рефлексії душі, то неоромантизм зосередив свою увагу на аспектах місця свого «Я» в цьому середовищі.

Окремо варто сказати про образ **жінки** в новелістиці М. Коцюбинського другого періоду творчості. Групуючи персонажів за принципом контрасту, автору вдалося зобразити образ ідеальної героїні. Письменник не тільки підкреслює жіночу винятковість (як одну з рис неоромантичного героя), він покриває їх ореолом витонченості, молодості, душевної краси і легкості: «Тепер Кирило ходив вже не сам – панна Устя знала чудові куточки, оази квіток. Вона йшла перед нього чиста і свіжа, з блискавичною лінією тіла і сміялась весело й тепло, як сонце. В лісі вона сідала десь на галузку і гойдала ногами, тугими і молодими. Наче русалка…Над берегом річки вона роззувалась, бродила по мілкій воді. Вода позволяла дивитися на її ноги, такі бліді, як віночок нарциса. По блакитній воді пливли й щезали легенькі хмари, а вона здавалась одною з них – рожева, прозора, позолочена сонцем» [91, с. 73]

Винятковість та унікальність героя, яку зображали у своїх творах неоромантики, продовжив втілювати і М. Коцюбинський, наділяючи його здатністю помічати та прагнути краси, довершеності, гармонії. Змальовуючи неоромантичний конфлікт, письменнику вдалося створити новий тип неоромантичного героя, який не просто спостерігає за недосконалістю життя, а й діє. Він є людиною унікальною, протистоїть суспільству, дійсності, часто – самотній. Унікальність розповсюджується й на здатність до найтонших емоційних переживань. Меланхолія, душевні муки, відродження – такі основні форми його емоційного ставлення до світу.

Виокремлюємо два основних типи: це або людина, сповнена ідеальних поривань, надій, мрій; або ж це людини, яка пережила розчарування і крах ідеалів. Навіть романтичне двосвіття зреалізовано в опозиції «неоромантичний герой – звичайний житель» або ж у роздвоєнні душі і

свідомості героя. Неоромантиків також захоплює пошук ідеалу. Проте ідеальне, на їхню думку, не треба шукати в далеких країнах чи неіснуючих світах. Сама дійсність може бути досконалою. Як правило, таким є світ природи.

Письменник умів вивести своїх героїв за межі буденності. Його персонажі – енергійні в пошуках ідеалу, у досягненні мрії. У їхніх душах йде постійна внутрішня боротьба, вони усвідомлюють типовість стосунків, «бруд» життя і ламають стереотипи. Змальовуючи унікальність своїх героїв, М. Коцюбинський акцентує на їхній готовності протистояти цьому світові. У новелі «На камені» герої протистоять усталеним традиціям, рушійною силою цього протистояння є туга за ідеальним, за мрією: нечуваний для мусульманки вчинок: «Вона наче ненароком висунула з-під фередже білий, випещений вид і поклала з фарбованим нігтем палець на повні рожеві уста»; розмовляти з незнайомим чоловіком (Ти не боїшся, ханим, розмовляти зі мною?» [91, с. 57]).

Ореол казковості, витонченості оточує і співрозмовницю Антона (новела «Сон»), яка в його свідомості відразу контрастує з образом дружини: «Антон спинився, наче вперше побачивши жінку! Вона була тут. Світло од лампи, здивовані жінчині очі, розщібнутий ґудзик на її грудях, пасмо тютюнового диму поперек шафи з книжками і чорні холодні шибки, на яких дощ пальцями тарабанив свої нудні мотиви…» [93, с. 83]. Зображаючи ідеальну героїню, автор наголошує на її нерозривному зв’язку з природою.

У повісті «Тіні забутих предків», як і більшості творів, жіночі образи автор групує і протиставляє для підкреслення винятковості і недосконалості інших. Зокрема, образ Марічки виписаний дуже поетично, отож досить контрастним на її фоні є образ Палагни: «На добрім хазяйстві Палагна набралась тіла, стала повна і червона, курила люльку, як Іванова мати, носила пишні шовкові хустки, а на воластій шиї блищало у неї стільки намиста, що челядь з заздрощів аж розсідалась» [91, с. 300]. Письменник

яскраво виокремлює жіночі персонажі, ще й з метою створити образ активного героя, який відстоює своє право на щастя. Винятковість героїнь підкреслюється не лише зовнішніми, а й внутрішніми рисами. Оскільки неоромантичному типу художнього мислення притаманний дух неспокою особистості, її прагнень до кращого, то герої – сильні духом та рішучі в діях, а головним засобом їх творення є ідеалізація. Саме завдяки жіночим образам посилюється неоромантичне звучання творів, оскільки автор всіляко підкреслює особливість своєї героїні. Звучить культ жіночності та краси людських стосунків.

Отже, неоромантична парадигма розуміння людини, вироблена на зламі XIX – XX століть, акцентує увагу не на абстрактних ідеалах, не на якихось абсолютних моральних цінностях, а на здатності людини “слухатися” своєї природи, тобто “прислуховуватися” до своєї сутності.

Висновки до розділу 1

Український неоромантизм постає, безперечно, відлунням неоромантизму європейського, однак має специфіку. Його формування припадає на епоху фундаментальних змін у культурному житті країни, якими знаменувався кінець XIX ст. Неоромантичні тенденції на Україні були реакцією на зміну суспільної свідомості. Маючи генетичний зв'язок з романтизмом, неоромантизм заперечив існування реалізму та класичних літературних традицій та приніс у літературу нову естетику.

Тенденціями художнього становлення цього періоду є співіснування та взаємовпливи різних літературних практик, насиченість глибинними внутрішніми контрастами, протиріччями. Символізм, неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм, синтезуючись у творчості українських митців, витворюють особливий художній простір, де, за спостереженням І. Франка, фактами, що творять головну тему, стали внутрішні душевні конфлікти та катастрофи.

Неоромантизм варто розглядати в контексті дискурсу модернізму, оскільки неоромантична техніка часто вимагає використання елементів інших стильових течій, що увійшли до модернізму. Його не можна ототожнювати з символізмом, імпресіонізмом, експресіоназмом чи власне модернізмом. Безперечно, неоромантизм постав з романтичних традицій, однак, збагатившись модерні стичними рисами, він трансформувався в окремий стиль, якому притаманна власна специфіка.

Власне, щодо самого терміну "неоромантизм", то наприкінці XIX століття активного слововжитку набули поняття "неоромантизм", "неоромантичний", "новоромантизм". На жаль, вони не дістали виразного програмного окреслення у мистецькій практиці і не здобули однозначного естетичного витлумачення у тогочасній критиці. На час своєї появи неоромантизм не викристалізувався як самобутнє явище. Проте художні

надбання неоромантизму були індикатором розвитку української літератури в напрямі пошуків нового способу художнього мислення – розвитку, суголосного динаміці європейських літератур порубіжжя XIX – XX століть. На нашу думку, формула неоромантизму – не перетворення зовнішнього у внутрішнє а навпаки – спрямування на здатність спостерігати психологізм у поєднанні з фантазією у реалістичному зображенні душі: у пізнанні життя у всіх його сферах. Як зазначила О. Кобилянська – “назад до душі”.

У дисертації неоромантизм трактуємо як стильову течію модернізму, генетично споріднену з романтизмом, що з’явилася в українській літературі на початку XX століття. Концептуальними рисами стають туга за красою, мрією, ідеалом. Реальність у неоромантизмі розпадається на реальне «тут» і романтичне «там», відкриваючи досконалий світ краси та мрії. Основою для романтичного двосвіття стає протиставлення прози і поезії буття, повсякденного і піднесеного, реального і омріяного. Неоромантичний герой протистоїть іншим, оскільки має особливу тонку душевну організацію, у нього посилене почуття краси, він намагається «побудувати» досконалий світ. Як правило, події у неоромантиків відбуваються у незвичних або ж незвичайних місцях, тому екзотизм є ще однією відмітною рисою неоромантизму. Представниками цього стилю є Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський та інші.

У центрі художнього буття неоромантиків перебуває людина нового типу – герой активної громадської дії, духовно незалежний борець.

Для неоромантиків визначальною була краса як духовна, так і тілесна. Духовно чиста, інтелектуальна, горда й цільна натура, з розвиненим почуттям власної гідності й готовністю до самопожертви стала естетичним ідеалом неоромантиків. Такий герой перебуває у світі артистичної краси й етичної досконалості. Він – аристократ духу.

РОЗДІЛ 2
ЕФЕКТ СТИЛЬОВОГО СИМБІОЗУ В ПРОЗІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО 1900–1913 РОКІВ

Початок кожного нового історико-літературного періоду зазвичай відображений у творчості письменників. Вони є найчутливішими до суспільно-психологічних та ідейно-естетичних змін, що спродуковують оновлення суспільної, зокрема й художньої свідомості часу. Вони й найчастіше першими створюють образні концепти, своєрідні формули, що мають парадигматичну силу для словесно-образного мислення нової доби, а відтак важливі для розпізнання суттєвих характеристик історичної поетики літературного процесу. Водночас творчість відомих письменників на межі століть не вкладається в прокрустове ложе якоїсь фіксованої програми, а, навпаки, є стрижнем, який надає руху літератури індивідуального характеру.

Fin de siècle епохи Коцюбинського засвідчує кризовий стан культурної самосвідомості, тому осмислення творчих пошуків письменника, стильового симбіозу в прозі видається особливо актуальним.

М. Коцюбинський настійливо прагнув вирватися з художнього кола народницького реалізму до вершин стильового естетизму європейців. Розумом він усвідомлював, що історія вимагає від нього пропаганди розвитку, що суспільство чекає на своє дзеркальне відображення, інтуїція щораз більше підказувала, що від браку естетичного піднесення й романтизму його читач й національна культура “задихнуться” [137, с. 21]. Урешті саме йому судилося чи не найкардинальніше переорієнтувати розвиток української літератури, давши їй величне відчуття аристократичності й ускладненої вишуканості переживань.

2.1. Михайло Коцюбинський: становлення поетики

У період занепаду реалістичної парадигми й утвердження раннього модернізму, з усіма притаманними для культурного порубіжжя викликами й суперечностями постать Коцюбинського увиразнюється на тлі перехідного часу. М. Зеров назвав письменника «сучасним і динамічним, дуже потрібним нашій культурі» [50, с. 260], тому його можна й варто сприймати в багатьох зіставних рядах і контекстах, як у межах вітчизняної літератури, так і на тлі світового культурного процесу.

М. Коцюбинський – етапна постать у розвитку новітньої літератури. Нам імпонує думка Я. Поліщука про те, що всі модерністичні пріоритети творчості Коцюбинського досі викликають певні застереження дослідників, і про його модернізм висловлюються здебільшого обережно й делікатно, віддаючи перевагу добре утертій у рецептивній традиції формулі «Коцюбинський – імпресіоніст». Сьогодні ця формула дуже завузька для оцінювання його творчої самобутності [168, с, 137].

Творчість М. Коцюбинського постає як есететична еволюція, що привела його від народницького письма до модернізму індивідуального творчого стилю. Найбільш характерним у художніх структурах митця стало ототожнення життя і творчості, відповідно шляхи мистецтва і доля художника постають як своєрідні «моделі» людини й способу її буття у світі.

Художні пошуки письменника пов'язані з тією кардинальною зміною естетичних орієнтацій, яка відбулася наприкінці XIX століття в європейській культурній самосвідомості. Творчість Коцюбинського була відкритою для духовних пошуків кінця XIX – початку XX століття, що в загальноєвропейському контексті відбувалися як «драма ідей», вміщуючи як болісно-трагічне долання духовної кризи, так і безумовну віру в торжество нового гармонійного світовлаштування. Коцюбинський зорієнтований у складних пошуках нових універсальних форм художнього освоєння дійсності

на своєрідний філософсько-художній тип мислення, що виникає на рубежі віків як нове світоглядне розв'язання «першопитань» (за Шпенглером), прояснення яких відбувається не в абстарктно-всезагальних позачасових універсаліях, а мовою «живого життя», коли життєва першореальність встановлюється як конкретне буття явищ природи.

Складність літературознавчого аналізу творчості М. Коцюбинського зумовлено передовсім тим, що митець, який прийшов в українську літературу «на початку 90-х років як літературний народник, знавець селянського життя й поклонник Панаса Мирного» [53, с. 30], у зрілий період постає письменником-модерністом, що оновлює як тематичні горизонти письменства, так і саму природу художньої творчості. Саме тому літературна практика митця відображає загальну своєрідність протікання літературного процесу кінця XIX – початку XX ст., що набуває надзвичайного розмаїття.

Превалювання соціально-психологічного, особистісного начала визначає творчі шукання М. Коцюбинського, як і всього нового літературного покоління, що прийшло в українську літературу на рубежі століть. На переконання С. Єфремова, «стара манера була за-вузькою для його. Він пробує її роздати, більш уваги даючи психологічному аналізові, характеристиці героїв, висовуванню наперед їхньої вдачі … і стара манера з її примитивними способами тріскає й Коцюбинський з неї виходить на ширший й більш йому відповідний світ» [42, с. 85]. На початку XX ст. змінюється сам ракурс психологічного аналізу соціальних явищ, у центрі уваги не герой, що бореться проти середовища, але складний процес взаємодії: з одного боку, входження у свідомість фактів суспільного буття, а з іншого – зародження і формування у світогляді особистості нових подій соціальної значущості. Вихід з конфліктної ситуації шукають не тільки і не скільки, а осмислюють як спробу розв'язання проблемних ситуацій для всієї суспільності.

Творчі пошуки М. Коцюбинського в цьому процесі спрямовані на формування художньої концепції, межі якої, з одного боку, означені народницькою парадигмою, а з іншого – модерністським спрямуванням. Вихід письменника на новий виток естетичної свідомості мав поступальний, еволюційний характер відповідно до загальних тенденцій розвитку західноєвропейської літератури. Починаючи творчість у відпрацьованих, утверджених формах художнього мислення в українській літературі того часу, М. Коцюбинський прагне до поглиблення і посилення соціально-психологічного, особистісного начала. Поглиблення кризи позитивістських та натуралістичних ідей і виникнення на самому початку XX ст. інтуїтивістських концепцій призводять до відмови художньої літератури від залізної детермінованості характеру соціальним середовищем і обставинами. Вчення Фройда, Бергсона та інших сприяють у цей час більш глибинному проникненню художників у царину свідомості та підсвідомості людини [76, с. 267].

Глибинне осягнення життя виявлялося насамперед у принципово новій концепції дійсності, що вибудовувалася не з теоретичних програмних заяв і спроб віднайти вічні й незмінні істини, а з вражень живої душі. Нова естетично-художня система цінностей у творчості Коцюбинського складалася не в активному протесті проти народницької традиції, а в спробах синтезування, примирення різних мистецьких парадигм (“Хо”, “Під мінаретами”). Зокрема, в оповіданні “Хо” Коцюбинський освоїв прийом міфологічної персоніфікації, де краса світанкового пейзажу вдало відтінюється містичною появою казкового персонажа.

Прагнення оновлення комплексу ідей народництва (“центрального терміну української інтелектуальної історії” [152, с. 27] в письменника органічно відповідало загальній настанові нового покоління митців, що приходять в українську літературу на початку XX ст., на подолання “старих форм” творчості. Головною ознакою останніх, як зазначає Т. Гундорова та

Н. Шумило, було “особливе тяжіння до традиційних, старих або автономних художніх структур (бароко, бурлеск), до активного продукування – з метою самозбереження – романтико-народницької ідеології, до засвоєння й закріплення дидактичних та етнографічних форм творчості, використання елементів розмовної (переважно просторічної), а не писаної літературної мови тощо [36, с. 55]. С. Павличко наголошує на такій своєрідності народницької парадигми, як “формула “нашої літератури”, що містила ідею про її єдність і єдиність. Усе в такій літературі та її традиції – “наше” (народне), тобто “своє” для кожного. Крім того, воно “рідне”, на відміну від чужого, іноземного, а тому просте й зрозуміле.

Відповідно в народницькому дискурсі література й літератори бачилися як одна велика сім’я [158, с. 36]. Тому для письменника зміна естетичної орієнтації пов’язувалася як з введенням широкого кола тем, філософських, соціальних, психологічних, історичних, так і з настановою на відтворення ”живої людини” і “живого буття”. Із власних свідчень Коцюбинського фігурують такі авторитети, якими захоплювався в різні періоди: для ранньої творчості найважливіщими були українські письменники (Тарас Шевченко, Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький, Пантелеймон Куліш, Панас Мирний), на рубежі століть предметом його захоплення стають західноєвропейські та російські, після 1905 р. – північно- та центральноєвропейські.

У листі до М. Мочульського М. Коцюбинський пише: «Свій літературний смак я виробив під впливом європейської літератури. Слов’янські літератури мені менш подобаються. В останній час я дуже захоплююсь північними письменниками (Ібсен, Гарборг, Гамсун, а також Метерлінк, Роденбах)» [95, с. 362]. А в листі до В. Гнатюка письменник, зазначає: «Знаєте, дорогий добродію, коли я читаю гарного автора (а в мене є любимі – як-от Гамсун, Шніцлер, Лі, Ахо, Гарборг, Метерлінк) – мені не

хочеться писати, бо я знаю, що ніколи не досягну того, що досягли, що зробили ці таланти» [95, с. 63].

За твердженням Ю. Кузнєцова: «У сфері поетики пошуки М. Коцюбинського розвиваються в тому ж напрямі, у якому йшли Золя, Мопассан, Гамсун та ін. Мистецьке кредо було вкладене в уста героя новели «Під мінаретами»: «Давайте нам літературу. Давайте Байронів, Шекспірів, Гете! І ми станемо поруч з іншими, ми увіллємось у сім'ю культурних народів. Спільна літературна мова і сильна, у європейському дусі література – от мій девіз!» [107, с. 94].

Компаративні розвідки, що стосувались надбань європейських митців у контексті української літератури, створюють фундамент, що дозволяє зіставляти та проводити паралель із творчими шуканнями інших письменників, зокрема дають можливість осягнути творчу особливість М. Коцюбинського. Перегук сюжетних мотивів світових творів із прозовими текстами письменника є аналогію між їхньою поетикою, що знаходить своє місце в новелістиці другого періоду творчості М. Коцюбинського.

Серед літературних впливів найбільш помітними у творчості письменника є творчість таких представників російської та європейської літератури, як А. Чехов та Л. Андреєв (особливо виразно простежується в новелі «Лялечка»), Е. Золя та Гі де Мопассана (новела «Поєдинок»), М. Метерлінка («По-людському»), Г. Ібсена («Intermezzo»). У цих творах передано враження, настрої, переживання персонажів, що свідчить про абсолютно нову манеру письма автора. Такі новели Коцюбинського, як «Сон», «На острові» й інші можна порівнювати з новелами Стріндберга – «На шхерах», К. Гамсуна «Пан», Гарборга «В горах», «Гірське повітря» тощо. Інтерпретацію одвічних сюжетів, як правило, письменник подає в жанрі нотаток мандрівника, оздоблених враженнями «від фарб і згуків природи, ніби старанно занотовуючи все, що попадає на око» [67, с. 419].

У творах М. Коцюбинського і А. Гарборга, на думку А. Шамрая, пейзаж є головним компонентом новели, тим чинником, який викликає певну дію героя (наприклад, «Intermezzo» і новела А. Стріндберга «На шхерах», де проведено паралель між втомленою душею персонажів та гармонією природи). У новелі «Сон» убоге подружнє життя контрастує з прекрасними італійськими пейзажами [227, с. 47]. Схожі мотиви знаходимо в збірці новел А. Стріндберга «Подружні ідилії», де герой новели страждає від сірих буднів і на тлі природи намагається відродити поезію молодого кохання, запросивши дружину приїхати на місце їх першої зустрічі. Така, на психологічному рівні, втеча в минуле на певний час підносить жінку над межі буденного.

М. Коцюбинський, перейнявшись новими сюжетами й образами, засвоївши модерністичні засоби зображення, у своїх творах все ж таки не наважується остаточно відійти від національного колориту, – елементи українського пейзажу, фольклор у новій інтерпретації митця тільки підкреслювали грані його письменницького таланту. М. Костенкр зазначав: «Зрештою листи, художні твори М. Коцюбинського вміщують цікаві роздуми самого письменника про те, що кожний митець, засвоюючи метод, стиль, напрямок «з чужого поля», мусить зберегти власний національний характер» [84, с. 137].

Нові європейські віяння, традиції світових письменників давали поштовх розквіту нового в лабораторії письменника. М. Коцюбинський довів, що українська література – частина загальноєвропейського процесу і має функціонувати в унісон.

Сам письменник нову манеру письма не вважав чимось принципово іншим, відмінним від реалізму. У листі до Віри Устимівни Дейші він зазначав: “ Колись таки почну, – тільки не бійся, що я піду далі реалізму, далі Мопассана. Як-не-як, а мені здається, що я маю здоровий смак і знаю межі реалізму” [93, с. 221]. Але все ж таки Коцюбинський “пішов далі”, причому

вже за кілька років, коли відчув у собі більші творчі сили та можливості, які не могли задовольнитися рамками побутопису XIX ст. [168, с. 113]. У листі до Панаса Мирного письменник знову твердить, що література мусить бути дзеркалом для кожного моменту життя, вона не повинна обмежуватися тільки селянським побутом, а зображувати життя різних верств суспільства, не одбиваючись од живих джерел життя. М. Коцюбинський прагне вийти "поза тісні межі досьогочасного літературного напряму" [95, с. 354]. Спостерігаємо загальну переорієнтацію Коцюбинського у визначенні завдань літературної творчості, що істотно відрізнялася від народницької настанови, у якій мистецька діяльність розглядалася як форма віри в ідеал, імперативна і патетична одночасно, а "пафос народництва" виявився невідривним "від дидактизму й моралізаторства", від браку об'єктивного, раціонального погляду на реальність, коли бажане видається за дійсне, браку власне критицизму, інтелектуального підходу до предметів [158, с. 37].

На початку нового століття стало помітним змужніння українських культурницьких сил. Коцюбинський бачив у рідній літературі радикальні якісні зміни, які вносили О. Кобилянська, В. Стефаник, В. Винниченко, М. Яцків, М. Вороний. Лише завдяки новаторським "зламам" у художньому мисленні початку XX ст. можна належно оцінити відому відозву М. Коцюбинського та М. Чернявського до українських письменників, у якій наголошували на тематичній обмеженості й невідповідності вимогам часу народницької традиції, зазначаючи, що за сто літ існування українська література живилася переважно селом, – "селянин, обставини його життя, його нескладна здебільшого психологія – ото майже і все, над чим працювала фантазія, з чим оперував досі талант українського письменника" [95, с. 124] та пропонували розширювати тематичні межі національної літератури, а відтак типажі національних характерів, серед яких були б інтелігенти. Адже манера нового художнього письма залежала не тільки від кута зору героя, його психічного стану, а значною мірою від розвиненості його інтелекту та

від душевних якостей, а відтак – своєрідності сприйняття, що, безумовно, відчутно поглиблювало психологізм прози. Звідси її підвищена імпульсивність, метафорична асоціативність, символічність, кольористичність і музичність.

Розширення обріїв художньої обсервації дійсності мало йти, на думку письменника, як вглиб, шляхом розкриття психологічних мотивів людської діяльності, так і вшир, шляхом тематичного збагачення літературного поля дослідження. М. Коцюбинський неодноразово висловлювався за вивчення життя і культури інших народів і країн, оскільки, на його думку, тільки широке ознайомлення з загальнолюдськими ідеями, втіленими в артистичну форму літературними талантами всього цивілізованого світу, виховує людину, дає можливість краще "пізнати те, що твориться навколо нас" [189, с. 31].

Звернення до досвіду іншого культурно-історичного світу є важливим, адже кримсько-молдавський цикл М. Коцюбинського розглядають зазвичай лише як художнє узагальнення побаченого та пережитого під час роботи письменника у філоксерній комісії. Подібний підхід видається досить формальним і не дає змоги з'ясувати глибинної сутності пошуків і знахідок М. Коцюбинського у творах, які визначають або як написані під час "переломного етапу" творчості митця [42], або як такі, де з'являються перші ознаки імпресіоністичної поетики [62; 108].

Письменник не змикався в колі національної проблематики. Високий гуманістичний ідеал добре відчутний у його ставленні до інших народів – молдаван, татар, євреїв, росіян, італійців [168, с. 165]. На гармонійному поєднанні національного та загальнолюдського, універсального у творчості М. Коцюбинського наголошував А. Шамрай: "В особі Коцюбинського бачимо одного з перших європейців в українській літературі, що спромігся й своїми темами й засобами розробки цих тем піднестися на рівень досягнень модерної європейської літератури" [227, с. 25].

Для Коцюбинського синтезування модерністських тенденцій своїм початком мало безпосереднє введення напруженого суб'єктивного моменту і поглиблення особистісного відчуття, що означало не тільки відходження від реалізму, а швидше, навпаки, розширило можливості художнього відображення об'єктивно наявних явищ і процесів, що відбувалися в природі й духовному світі людини.

Коцюбинський типологічно осмислює природу нового художнього бачення дійсності, у якому відбувалося якісне переструктурування такого способу пізнання, де взаємодіяли принципи множинності, відчуття пов'язаності всіх елементів буття, схильність до багатозначності, пристрасть до двозначності, вільної від моральної поляризації світу [173].

Письменник наполегливо шукає шляхи для творчого осмислення, збагаченого трансформацією провідних європейських спрямувань того періоду, «коли подальше поглиблення кризи позитивістських та натуралістських ідей і виникнення на самому початку XX ст. інтуїтивістських концепцій приводять до відмови художньої літератури від залізної детермінованості характеру соціальним середовищем і обставинами [168].

На думку С. Єфремова, “од українського реалізму взяв він твердий сталий ґрунт, ясність думки та інтерес до громадянської трактовки тем; од французького натуралізму – тверезий погляд на безбоязке шукання потрібної йому краси всюди, куди може зазирнути око художника; од російських письменників – новітнього часу – їхню витончену техніку та глибокий інтерес до психологічних проблем; од північних велетнів – чітке, ясне письмо разом з тим глибоким символістичним пантеїзмом, якого зразки майстерні маємо, наприклад, у Гамсуна” [43, с. 237–238].

На межі століть Коцюбинський переосмислює функції літератури. М. Жук зазначає: “Ні одна нова книжка з усесвітньої літератури не пройшла так, щоб не прочитав її Михайло Михайлович. І кожне таке читання було не

побіжне, а з старанною оцінкою для себе кожного автора” [47, с. 128] Зокрема, письменнику подобалося, що французькі натуралісти переносять акценти на чуттєво-емоційний світ, що виявляється незглибним джерелом образів, багатих, таємничих та неоднозначних. Вони врізноманітнюють свої твори ефектами живого чуттєвого пізнання – сприйняття світла, кольору, руху, настрою тощо, зазначаючи, як по-різному, часом у кардинально відмінний спосіб, реагують персонажі на такі подразники. Відбулася дуже цікава й посутня зміна оптики – замість об’єкта зображення акцент переносився на суб’єкт, тобто на художника, а розуміння форми збагатили відчуття кольору, миттєві ефекти. Ці новації прийшли під впливом **малярського** експериментаторства, котре тоді переживало бурхливий вибух у творчості імпресіоністів [193, с. 208].

Хоча М. Коцюбинський звільнився від народницького канону 90-х років XIX ст., все ж таки шукав шукав нової, не лише незалежної, а й опертої на дійсність формули літератури, що побачена іншими очима, зором художника. Йому близьке було завдання творчості, яке не копіює дійсність, а дає її естетично досконалий образ.

Лірично-психологічна проза кінця XIX – початку XX століття відбиває дуже істотну зміну в поетикальному ключі: Коцюбинський бере за основу тропи, які своєрідно синтезують враження (наприклад, зорове, слухове, дотикове, а часом також інтуїтивні чи підсвідомі порухи). Не менш разюча зміна ідеологічної орієнтації, яку виказує вперше новела “Лялечка”: прозаїк більше не утверджує культу народу й доволі критично ставиться до народницької доктрини взагалі. Зміни ж у стильовій поетиці письменника стають помітними і у творах «На віру», «П'ятизлотник», «Помстився», «По-людському», «Дорогою ціною», «Ціпов'яз», де значно менше зовнішніх описів, а перевага надається зображенню внутрішнього світу персонажів. Наприклад, повість «Для загального добра», на нашу думку, напівавтобіографічна як за життєвим матеріалом, так і за світоглядною

кризою. Щодо цього твору І. Франко зазначав: «Написане воно на не торканому нашою белетристикою матеріалі, в ньому розкішними фарбами змальоване життя селян-молдаван і наявна добре вироблена літературна техніка» [213, Т. 35, с. 149]. У творах «Ціпов'яз» і «П'ятизолотник» значну увагу автора приділяє зображенню психологічного стану персонажів, їхнім думкам і переживанням.

Як бачимо, вже на початку XX ст. М. Коцюбинський був цілком самостійним майстром, зі свідомою естетичною позицією, волів мати власну думку про пошуки в мистецтві, не культивував абсолютних авторитетів. І. Франко зазначав: «Коцюбинський далеко не етнограф-обсерватор. Він наскрізь новочасний чоловік, перейнятий високими гуманними чуттями і ясним поглядом на життя» [213, Т. 35, с. 151].

Отже, перехід від реалізму до модернізму відбувався еволюційним способом – не коштом радикальної переорієнтації, а через поступове розширення художньої оптики й розвиток засвоєних умінь та прийомів психологічного аналізу й живописання словом.

2.2. Кореляція слова, музики і кольору в малій прозі другого періоду творчості

Усі науковці, які аналізували творчість Коцюбинського, наголошували на тому, що художній доробок митця поділяється на декілька періодів. Так, Сергій Єфремов зазначав, що "другий період був позначився вже при кінці 90-х років. Ще озивається в йому попередня манера і впливи ("Дорогою ціною"), написане р. 1899-го, але починаються й нові, позначаючись найбільш у техніці й тоні. ... У творчости цього часу виразно проступають хитання, він немов шукає, намацує ґрунт під ногами, вибирає дорогу, кудою йти, де тропи вхопити" [42, с. 88]. На думку М. Могилянського, "твори першого періоду безсилі. Їх першорядний гріх у тому, що автором – керують

не художні завдання, але завдання, які стоять по-за межами завданнів художньої творчости і наскрізь пройняті типовими рисами народництва" [138, с. 7]. На думку науковця, твір "Для загального добра" закінчує перший період художнього розвитку [Там само, с. 7].

Власну періодизацію за тематикою творів М. Коцюбинського пропонує В. Шевчук. На думку дослідника, перший період розпочався із появи реалістичних повістей та оповідань «Ціпов'яз», «Для загального добра», «На віру» і засвідчив чималий вплив традиційної школи. Пізніше, перечитуючи «На віру», письменник напише: «Я не пізнаю себе. Скільки тут солодкого, ідеалізації селян, яка примітивна техніка і як безмежно все нудно! Я просто червонію, перечитуючи повість» [228, с. 19].

Другий період – кінець 90-х років XIX століття, коли почали з'являтися реалістично-психологічні твори. Тут уже помітний вплив європейської літератури, зокрема, творчість А. Чехова, Гі де Мопассана, Л. Андреєва. У цей відрізок творчих шукань і знахідок написані «В путах шайтана», «У грішний світ», «Хвала життю» та ряд інших новел, де виразно простежується імпресіоністичний стиль.

Третій етап (період) – соціальна проза: «Сміх», «Він іде», «Fata morgana», «Конні не винні», «Персона грата». І нарешті, останній пласт – твори, написані незадовго до смерті. До цього циклу науковець зараховує «Хвала життю», «Тіні забутих предків», «Що записано в книгу життя».

Я. Поліщук у монографії «І ката, і героя він любив...» подає такі етапи становлення таланту М. Коцюбинського: перші літературні спроби (1884–1895); освоєння натуралістичної манери (1895–1902); час модерної прози (1901–1905); від імпресіонізму до символізму (1906–1910); твори останніх літ життя (1911–1913). Варто зазначити, що за Я. Поліщуком другий період творчості – це освоєння натуралістичної (реалістичної) техніки письма: не пориваючи зі старою етнографічно-побутовою школою української белетристики, М. Коцюбинський збагачує її власними лірико-

психологічними деталями, що органічно вкраплюються в текстову матерію оповідань та повістей (у науковому дискурсі терміни натуралістичний / реалістичний є взаємозамінними) [60, с. 271].

Водночас перші роки XX століття – це час модерної прози, і написане впродовж 1901–1905 р. науковець поділяє на три групи:

1. Психологічні студії людини в межових ситуаціях, репрезентовані новелами “Лялечка” (1902), “Поєдинок” (1902). Автор освоює нову техніку письма, зосереджує увагу на внутрішніх переживаннях одного героя.

2. Екзотичні оповідання кримського циклу, започаткованого ще 1899 р. нарисом “В путах шайтана”: “На камені” (1902), “У грішний світ” та “Під мінаретами” (1904). Для Коцюбинського не були самоціллю вивчення екзотики, мови та звичаїв кримських татар, побутових реалій, в оповіданнях кримського циклу він сміливо апробував засоби психологізму, які на той час освоював.

3. Автотематичні новели, у яких осмислюється психологія письменника та його призначення: “Цвіт яблуні” (1902), а також цикл поезій у прозі “З глибини” (1903 –1904), “Intermezzo” (1908) [168, с. 83–84].

На думку О. Грушевського, твори другого періоду засвідчують еволюцію творчості письменника: від дикого хаосу розбитих надій, безсилля – до глибокої утоми та ясного спокою [29].

Водночас початок XX століття – це не лише початок другого періоду творчості М. Коцюбинського, а й період розмаїття стилів у літературі, особливо активно зреалізований у неоромантизмі. Ця стильова течія досить інтенсивно збагачувався здобутками малярства, кіноматографії і музики. Тож інтеграція стилів і жанрів була характерною для поетики неоромантизму.

Саме ця течія розпочала нову сторінку синтезу літератури й інших видів мистецтва. Ідеал прекрасного, конфлікт між мрією та дійсністю створюються засобами мистецтва, яке вже саме по собі підносить над

реальністю. Неоромантичний живопис словом має свої відмінності, незвичні й оригінальні форми, екзотику, розмаїття кольорів.

М. Коцюбинський вірив у те, що існує можливість «перекладу» мови літератури на мову малярства чи музики і навпаки. Мистецтво, на думку Коцюбинського, мало не тільки виражати квінтенсенцію людського життя, а й надихати читача, дарувати враження радості та гармонії. Мистецькими інтересами були: захоплення класичною музикою, оперою, театром, обізнаність із новими стилями в малярстві (особливо любив сецесійний живопис, нахвалював квіткові композиції М. Жука), орієнтувався на європейських майстрів пера – Ібсена, Гамсуна, Метерлінка, Стріндберга, Ібаньєса, Лондона тощо [186, с. 164]. Захоплення митця живописом, обізнаність з творчістю майстрів пензля, пантеїстичне ставлення до природи значною мірою позначилися на вмінні “малювати словами”. Науковці також звертали увагу “на м’якість колориту, закінченість композиції, пластичність рисунка і ніжний ліризм митця, його техніку акварельного живопису, враження неповторного синтезу літератури й живопису, відчуття прихованої музичності, вміння подати образи як живописець, з’ясування слухових вражень із кольоровими, передачу пейзажних зарисовок через звукові образи, уважне ставлення до характеру добору барв, наявність чогось такого, що нагадує акварельні малюнки своєю лагідністю, прозорістю, масою повітря, що жахтить і міниться перед вами, передає найтонші рухи, звуки й почування” [136, 44 – 45].

Щодо цього С. Єфремов зазначав: «Художник з надзвичайно розвиненим і витонченим, мабуть природженим почуттям міри і такту, поклонник незрадливий гармонії в житті, Коцюбинський в одному гармонійному синтезі об'єднав життя і мистецтво, жадібно сам пив з джерела, що, мов Мойсей, своєю рукою «висік із мертвої скелі», й усіх жаждущих закликав з його напитись. Досягає він цього знов же гармонійним поєднанням свого людяного таланту з тими мистецькими способами, які

складаються на основні риси його творчости й становлять неподільні її прикмети» [44, с. 164].

Сам М. Коцюбинський у листі до О. Кобилянської зазначав: “Письменнику треба знати барви, як і художнику, а для цього треба бути художником, а сліпий, глухий, без змислу дотику, без нюху – художник неможливий, неможливий він і без міцної пам’яті: без неї образи художника перечитимуть тому, що він бачив, чув [95, с. 196]. Знайомі часто чули від письменника, що він любить малювати і думка про зображення в літературі природи, а іноді й речей за допомогою «кольорового лексикону» давно його цікавила, але перешкодою була недостатня обізнаність з назвами широкої гами кольорів. Можливо, саме тому в синестезійній тріаді «література – живопис – музика» домінантним є колір.

Починаючи з 1900-х років, проза М. Коцюбинського є прикладом стильової інтерференції. Уміння митця бачити і сприймати кольорову палітру не могло не позначитись на особливостях поетики його творчого доробку. Для прозових творів письменника цього періоду стають визначальними винятковість, пластичність і мальовничість в описах природи, персонажів. Прикладом симбіозу видів мистецтва може слугувати новела “Цвіт яблуні”. Ключем до розуміння поетики цієї новели дає зіставлення “Я” автора й ліричного героя з музичним інструментом – *настроєною арфою*, що “гучить струнами од кожного руху повітря”. Тональність же твору визначив *колір яблуневого цвіту*. Письменник розвивав і удосконалював уміння бачити і передавати засобами мистецтва стан душі ліричного героя. Зокрема, у новелі “Цвіт яблуні” використано художній прийом контрасту. Темні, траурні кольори (темна частина оселі, чорні вікна, сонне містечко, як купа чорних скель; хата, неначе корабель у чорному морі; тінь, глибокі, чорні простори тощо) змінюються більш мажорною колористикою – зеленою і білою барвами. За допомогою кольору читач може глибоко відчути тяжке горе людини на фоні торжества природи. Як зауважує Ю. Кузнецов, «в етюді

відчувається і мопассанівська проблематика психології творчості письменника («На воді»), і шніцлерівський потік свідомості («Лейтенант Густль»), і гамсунівська увага до порухів людської душі («Голод»), і властива Коцюбинському заглибленість у надра підсвідомості та імпресіоністичний малюнок, який складається з світлотіні, колористичних мікрообразів, символіки квітів» [Там само, с. 31]. У листі до С. Єфремова письменник назвав «Цвіт яблуні» «маленьким психологічним етюдом». Майстерно акцентуючи на кольорових контрастах, М. Коцюбинський відтворив роздвоєність людської душі, почуття батька й митця, перебування свідомості між двома світами – реальним й ірреальним, світлом – темрявою, неспокоєм – радістю. Два світи – це і й образний поділ на два контрастні поверхи: *Вгорі* ***темний, похмурий****, важкий, під ним –* ***залитий світлом, із ясними блисками*** *і з сіткою тіней* [92, с. 111]. Ці два світи вербалізовано через контрастні асоціативно-образні поля – *тривога* (*неспокій*) і *радість* (*життя*). Ядром першого є епітет ***чорний*** з відповідними асоціатами (*ніч, темрява, павук, море, тінь, скелі, морок*): *моя хата здається мені каютою корабля, що пливе десь у невідомому* ***чорному*** *морі разом зі мною* [92, с. 111]; *ціле море дерев у цвіту... м'якими* ***чорними*** *хвилями котиться навкруги... Спить містечко, як купа* ***чорних*** *скель.., так само хилитаються* ***тіні*** *й висить* ***морок*** [92, с. 112]. Тривога вербалізована у персоніфікованому образі: *якась істота з великими* ***чорними*** *крилами* [92, с. 111]. Напруженість стану героя відтворюють дієслова і дієслівні сполуки з відповідною семантикою: *скрикне, обірветься, зітхає, снує, стрепенувся, розлазиться холодок мурашками, трясуться, завмер, тріщить*. Частотність повторювання чорних і сірих тонів створює загальну атмосферу тривоги, неспокою.

Асоціативно-образне поле ***радість*** (*життя*) формують переважно епітети *білий, зелений, блакитний* з асоціатами (*цвіт яблуні, вишні, небо, дерева, луки, трава*): *ціле море* ***дерев у цвіту*** [92, с. 112]; ***зелена*** *чашечка, що лишилась у руках* [92, с. 116]. Окрім кольорової гами, психоемоційний стан

персонажа передають іменники на позначення нюхових, тактильних і звукових асоціацій: ***запахи*** *душать груди* [92, с. 112], чорне волосся дружини *м'яке та тепле*.

Ритмічна організація етюду підпорядкована звуковій гамі. Неспокій ліричного героя відображає звукова градація *свисту*: *з* ***присвистом*** *віддиху*, *а* ***свист*** *не вгаває* [92, с. 111], ***свистить, свистить*** *... мені сперло віддих у грудях од того* ***свисту*** [92, с. 113].

Варто звернути увагу на особливості зображення природи в неоромантичних новелах, що часто з елементом екстремальності, містичності, екзотичності, але без протистояння людині. Відтак концепти «людина–природа» стають креативними субстанціями. Водночас неоромантики залучають опис води, ночі, під їхнім пером природа набуває антропоморфних ознак.

Новелістика письменника, попри стильове розмаїття має виразний неоромантичний характер. Яскравим прикладом є новела "На камені", жанр якої в первісній редакції автор визначив як "образок", з часом, уточнюючи жанр, назвав "аквареллю", надаючи їй барвистості, яскравості зображення, розраховуючи на цілісне сприймання пейзажу, подій, героїв. Сам твір створено, наслідуючи акварельну техніку, кольоровим мазками творячи образи, картини природи тощо. Слушним є міркування І. Денисюка, що "акварельність літературного твору не тільки у легкості і барвистості зображення, не лише в малярському способі бачення пейзажу та людей (силуетно барвистими плямами), а й у самій ідеї картинності, у способі композиції, розрахованому на цілісне сприймання людини й тла – пейзажу, настроєвої атмосфери" [39, с. 199]. У новелі кольори природи не просто перегукуються, а є відображенням психологічного стану героїв. Зі зміною кольорів (від світлих і яскравих до темних і тьмяних) відбувається зміна настроїв героїв або атмосфери. Цей взаємозв'язок кольорів та емоцій (семантична ізоморфність кольору й емоції (емоційного стану) було доведено

за допомогою психологічних експериментів [234, с. 222]. Кольористика і музика – це те, що допомагає неоромантизму реалізувати свої концепти, увиразнити і підкреслити саме неоромантичний характер творів.

Початок новели – це повна ідилія, опис навіює читачеві блаженний, розслаблений стан відвідувачів кав'ярні: З одинокої на ціле татарське село кав'ярні дуже добре було видно і **море**, й *сірі піски* берега. В одчинені вікна й двері на довгу, з колонками, веранду так і перлась *ясна блакить моря*, в нескінченність продовжена *блакитним небом*. Навіть душне повітря літньої днини приймало *м'які синяві тони*, в яких танули й розпливались контури далеких прибережних гір [91, с. 373].

Коли наблизився баркас (чорний баркас – символ ще не відомого лиха), то змінюються й кольорові акценти, що символізують кінець ідилії: Вітер надував їх [вітрила], і вони виривалися з рук, як великі *білі птахи*; *чорний човен* нахилився і ліг боком на блакитні хвилі [91, с. 373]. Письменник подає докладний опис бурі, вражаючи своєю майстерністю в поєднанні зорових і слухових образів: «Море дедалі втрачало спокій. Чайки знімались із одиноких берегових скель, припадали грудьми до хвиль і плакали над морем. *Море потемніло*, змінилось. Дрібні хвилі зливались докупи і, мов *брили зеленкуватого скла*, непомітно підкрадались до берега, падали на пісок і розбивались на *білу піну*. Під човном клекотіло, кипіло, шумувало, а він підскакував і плигав, немов нісся кудись на *білогривих звірах»* [91, с. 374]. Далі автор посилює відчуття тривоги і передчуття лиха, змінюючи світлі тони на темні: «Розгойдане *море*, вже *брудне й темне*, наскакувало на берег і покривало скелі, по яких потому стікали *патьоки брудної з піною води»* [91, с. 375].

Неоромантична поетика зумовила використання в прозі митця відповідних виражальних засобів, створених за допомогою кольороназв: напр: по голому *сірому виступу скелі* ліпились татарські халупки; *чорно* і голо; шовковиця … розстеляла *темну корону на блакиті неба* [91, с. 375]; у

долинах, *зелених* од винограду і повних *сизої імли*, тіснились кам'яні громади, рожеві од вечірнього сонця або *синіючі* густим бором. Круті лисогори, мов велетенські шатра, кидали од себе *чорну тінь*, а далекі шпилі, *сизо-блакитні*, здавались зубцями застиглих хмар [91, с. 376]. Як бачимо, в описах природи М. Коцюбинського, як і в неоромантиків, присутня широка кольористична парадигма – від кількох гам до різнобарв'я. Як зауважує Я. Поліщук, автор одважно експериментує з барвою: не задовольняючись технікою імпресіоністичного нюансування тону, він вдається до чистого, насиченого кольору, як це робили постімпресіоністи, що дає надзвичайні контрасти та сліпучі ефекти [168, с. 91]. Зображуючи втечу, письменник акцентує увагу на одній домінантній деталі, що має символічний підтекст, – ясно-зеленій ферендже Фатьми й червоній пов'язці Алі: «Фатьма йшла попереду – *зелена, як весняний кущ*, а Алі, на своїх довгих ногах, тісно обтягнених жовтими ногавицями, в синій куртці і *червоній пов'язці*, високий і гнучкий, як молодий кипарис, здавався на тлі неба велетнем» [91, с. 159].

Автор передає стан тривоги, пов'язаний із наростанням бурі, враження розгулу темних, злих сил і передчуття лиха: Над берегом висів солоний туман од дрібних бризків. *Каламутне море* скаженіло. Вже не звилі, а буруни вставали на морі, високі, сердиті, з *білими гребенями*, од яких з луском одривалися довгі китиці піни і злітали догори [91, с. 376]. У тропах, урізноманітнюючи їх функції, використовуючи їх і в пейзажних малюнках, і в картинах людських переживань, він умів знаходити відповідність між словом, звуком і барвою, які в символістів перетворювались на гру форми.

Акварель «На камені» зіткана зі звукових і живописних асоціацій, зорові й звукові образи разом з настроєвими стають єдиним цілим, створюючи враження неповторного синтезу літератури, живопису й музики. Жанр літературної акварелі передбачає барвистість зображення, настроєву єдність між героями й природою, тому в новелі «На камені» на одній сторінці нараховуємо двадцять кольорових епітетів, а переживання героїв чудово

спроектовані на стани природи. Літературознавці помітили, що в акварелі письменник сміливо кладе поруч контрастні кольори, «автор одважно експериментує з барвою; не задовольняючись технікою імпресіоністичного нюансування тону, він вдається до чистого, насиченого кольору, як це робили постімпресіоністи, що дає надзвичайні контрасти та сліпучі ефекти» [112, с. 91]. Досліджуючи зміни семантики кольору в новелі “На камені”, О.Дроботун констатує, що залежно від контексту і змісту певного фрагменту зазнають семантичних змін три кольори: білий колір – від позитивної семантики (білі вітрила – добрі надії) до вкрай негативної (біла піна – біла смерть); синій колір: від значення “спокій” (м’які синяві тони – розслаблений стан відвідувачів кав’ярні) до значення “небезпека” (синяві груди каміння). Червоний колір у цьому творі має найбільшу кількість семантичних відтінків: “красивий” (червона хустка на голові прегарно одбивалась на тлі блакитного моря); “хитрий, неспокійний” (а в хитрих очах, завжди червоних, блукав неспокійний вогник); “активний, схвильований, тривожний” (червоні фези, їхній безпорядний рух, кривими та крутими стежками) тощо [40, с. 70].

М. Коцюбинський є новатором навіть у назвах кольорів, використовуючи то комбінації відомих назв, то вказуючи певне забарвлення. У творах знаходимо «важке срібло полинів», «каламутний» колір, «фіолетову дорогу», «густо-синій», «сліпучо-блакитний» тощо. У прозі письменника художній образ постає як симбіоз слова, кольору і звуку.

Багатство барв, звуків, що приходять на допомогу слову у творах письменника, викликають у читачів асоціативні враження. Чеський перекладач Г. Бочковський писав М. Коцюбинському в листі від 17 листопада 1911 року: «Давно вже не доводилось мені читати так чудового літературного утвору. Цікаво, що від нього я більше відніс музично-малярське враження, ніж чисто літературне. Впрочім, це я вже раніше зауважив на деяких Ваших оповіданнях. Читаючи «Сон», я рівночасно інтуїтивно чув музику Гріга (спеціально пісню Сольвейг та «Смерть Озе») і

малюнки Бекліна «Святий гай» та «Острів мертвих». Отже, окремо ще дякую Вам за таке естетичне свято, яким для мене було читання «Сну» [123, с. 94].

В етюді «Невідомий» звуки підкреслюють самотність людини. Надзвичайно музично-насиченою є новела «Intermezzo». За допомогою власних відчуттів автор передає симфонію поля, спів жайворонка. Використовуючи асоціативний ряд, автор майстерно передає мелодійність описуваного: «Як вони оте роблять, цікавий я знати? Б'ють дзьобами в золото сонця? Грають на його проміннях, наче на струнах? Сіють пісню на дрібне сито і засівають нею поля?.. А згори сипле та й сипле… Струшує душу з дзвіночків, струже срібні дошки і свердлить крицю, плаче, голосить і сіє регіт на дрібне сито» [92, с. 238]. Окрім того, митець звукові образи посилює зоровими: «Один яскравий згук впав червоним куколем» [Там само, с. 238]. Письменник ніби намагається мелодію покласти на кольорові ноти, використовуючи при цьому явищ, так званого, кольорового слуху, що посилює неоромантичне звучання.

В оповіданні «В дорозі» Кирило і Устя часто бродять вулицями вечірнього міста, прислухаючись до музики, що лине з відчинених вікон. Ця музика ніби уособлює для них прекрасне в житті. Іноді письменник запозичує з галузі музичного мистецтва порівняння або художні образи: «Я весь був як пісня, як акорд суму, що злився з піснею моря, сонця і скель» [92, с. 197]. М. Коцюбинський, працюючи над новелою, відшліфовував кожне слово, дбаючи про емоційну насиченість, ритмічність і мелодійність мови. Герої ніби бачать звуки, сприймаючи їх у кольорі, оскільки пейзажі насичені звуками і кольорами, тому, аналізуючи новели, часом дуже важко виокремити колористику і музичні засоби. Часто звуки асоціюються з кольорами, тобто слухові і зорові враження доповнюють один одного. Загалом засоби музичності у творчості митця багаті і поліфункціональні. Уміння письменника озвучувати літературні образи та музично мислити вказують на вміння бачити не тільки як художник, а й як музикант.

У творах М. Коцюбинського дослідники відзначають нетрадиційний індивідуально-авторський тип опису, у якому відчутний органічний зв'язок образотворчих засобів живопису, скульптури, музики з образотворчими засобами художньої літератури: поліфонічність, поетизацію природи, акварельного живопису [84, с. 157], «відчуття прихованої музичності» [55, с. 9]. У новелі «На камені» музичні елементи увиразнюють не тільки винятковість своїх героїв, а й ідею твору, посилюють емоційність важливих епізодів. Як і в повісті «Тіні забути предків» музична обдарованість героїв стає важливим, навіть показовим чинником, який вказує, що ці люди є унікальними, особливими. Засади неоромантизму вимагали творення саме таких виняткових персонажів, тому письменник використовує допоміжні засоби, зокрема елементи музики, щоб увиразнити це. Так, звуки зурни вказують на музичну обдарованість Алі, привертають увагу Фатьми, є символом туги за рідними місцями і стають зав'язкою до майбутніх подій.

М. Коцюбинський за пластичністю писання, за діалогами, за побудовою творів є «кінематографічним» письменником. І, хоча елементи кінематографічності «офіційно» не віднесені до ознак неоромантичної техніки, та все ж ігнорувати таку важливу рису ми не можемо. Згадаймо, хоча б, «Майстра корабля» Ю.Яновського, який є беззаперечним неоромантичним твором і містить у собі елементи кіномистецтва. Тож, інтегрування до режисерських постановок неоромантичних творів не є випадковим – вони містять особливий симбіоз звуку, слова і музики. С. Параджанов не відбувся б як режисер, якби не «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського. Що ж особливо привабило,чому саме цей яскраво неоромантичний твір поповнив і скриньку світового кіно?

Кіномистецтво за своєю природою поєднує в собі елементи літератури, театру, музики, малярства, хоча є абсолютно самостійним видом художньої творчості зі своїми зображальними засобами. Кінематограф не тільки створив нові виражальні засоби (монтаж, план, ракурс), але й переосмислив, засвоїв

комплекс виражально-зображальних засобів суміжних мистецтв – образотворчого, літератури, музики, театру. Завдяки елементам музики, кольору і світла створюється теорія монтажу. Аналізуючи твори О. Пушкіна, Гі де Мопассана, Е. Золя, теоретик світового кіно С. Ейзенштейн вважав, що витоки монтажу саме в літературі. У кіно на перший план виступає зоровий образ, тому для екранізації режисери обирають літературні твори з «підвищеною» образністю. С. Параджанов писав: «Я хотів перекласти на мову кіно музичність прози Коцюбинського» [160, с. 20].

Мистецтвознавці зазначають, що Дон Кіхот вперше написаний Сервантесом, а вдруге – Доре. Так само можна твердити й про «Тіні забутих предків», які в М. Коцюбинського (первинний текст) і в С.Параджанова (вторинний текст) є згустком художньої й чуттєвої енергії [45].

«Тіні забутих предків» – твір, націлений на екранне втілення. Він довго (більше як півстоліття) ждав свого інтерпретатора і знайшов його в особі талановитого майстра С. Параджанова. Прочитавши повість Михайла Коцюбинського, режисер зрозумів, що саме такого тексту він чекав усе своє творче життя. Ця повість імпонувала його мистецьким уподобанням, і майстрові зразу ж захотілося її поставити. Знімальна група під керівництвом Сергія Параджанова, натхнена філософськими ідеями повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», заново пережила й відтворила її засобами синтетичного мистецтва, поєднавши в ньому актуальне з вічним, умовне (образне начало, метафорична мова) з безумовним (фотографічне фіксування зображуваного), узагальнене (притчове начало) з конкретним (національна своєрідність). Вийшов цілком оригінальний, яскраво виражений зразок поетичного кіно.

Сценаристи С. Параджанов і І. Чендей тонко сприйняли філософію й поезію повісті й органічно перевели її у фільм. Якщо ж порівняти твір М. Коцюбинського з екранізацією С. Параджанова, то можна побачити, як розвивався й видозмінювався сюжет, якими художніми засобами творчому

колективові вдалося вивести кінокартину на буттєвий рівень повісті письменника, створити конгеніальний фільм .

Сюжет фільму змінився в деталях, він істотно відрізняється від літературного твору. Про принципи екранізації та її близькість до літературного першоджерела в сучасній критиці й досі тривають дискусії, оскільки й на сучасному етапі розвитку цього виду мистецтва не вироблено загальноприйнятих критеріїв, існує індивідуальна творчість режисера і сценариста. Для екранізації потрібен сценарій, тому на основі художніх творів режисери розробляють кіносценарії, що є основою майбутньої картини. Характерним для українського кінематографу є наполегливий пошук стилів, жанрів, тематики. Життя вимагало від мистецтва в цілому, та кінематографі зокрема, оновлення та збагачення тематики.

Сюжет фільму змінився в деталях, для прикладу С. Жила наводить декілька моментів: згадування в тексті М. Коцюбинського про смерть Іванового брата Олекси, придавленого в лісі деревом, виростає в екранізації яскравим епізодом вступу, заквітчаним першою промовистою метафорою – зіткнення маленького персонажа з суворою дійсністю, яка все життя, як рука мертвого Олекси, буде тримати його у своїх лещатах; зустріч ворожих родів Гутенюків і Палійчуків у повісті відбулася на вузенькій дорозі, між скелею й Черемошем, а у фільмі ворожі роди «стялись» біля церкви; по-різному показано смерть Марічки у творах М. Коцюбинського і С. Параджанова. У повісті Іван двічі спускається на полонину з пасовиська, а у фільмі – раз, коли дізнається про смерть коханої; спомин із повісті про одруження Івана перетворився в кінокартині на яскравий епізод весілля Івана й Палагни [45, с. 15].

Творці фільму, зображуючи смерть Івана, відходять від першоджерела. У тексті Іван помирає з туги за коханою, а в екранному трактуванні головний персонаж помирає від рани, заподіяної барткою підступного Юри та мольфарового чаклування.

Р. Корогодський пише: «У повісті вражає душевний стан Івана, емоційна хвиля переживань у граничній ситуації підсвідомого, несвідомого і дотичності до страшного невблаганного пробудження, коли підсвідоме очікування блаженства знищить жорстока реальність. І в результаті психічної «невагомості» Іван зірвався у прірву. Смерть. Та у фільмі це виглядало б ненатурально і ввійшло б у суперечність з естетикою абсолютної природності. Й тому так ґрунтовно постановники вимальовують внутрішній стан героя, чим зуміли сягнути вершин психологізму, що було притаманно М. Коцюбинському – людинознавцеві: «А коли надійшла ніч і чорні гори блимнули світлом самотніх осель, як потвори злим оком, Іван почув, що сили ворожі сильніші за нього, що він вже поліг у боротьбі» У фільмі починає розгортатися сюрреалістична візія Івана. Скрипучий звук мовби розстроєної ліри пробуджує Івана, і він, як у дивному балеті, стрімголов рухається за Марічкою, яка віддаляється в лісові хащі. Їхні обличчя й руки неначе посріблені, що надає сцені додаткової сюрреалістичної барви – потойбічної таємничості. Крізь дивовижне плетиво реальних сухих смерек і корінців, гілок дерев, творень самого С. Параджанова, Іван простягає руку Марічці. Звучать її співанки. Щастя поруч – простягни руку... У ту мить, коли Іван торкнувся руки Марічки, він провалюється в тартарари... І постало сакральне питання про душу Івана, питання означене від самого початку ніби «технологічними» записами М. Коцюбинського («Плач твору», «Фрагменти твору»): «Як свічка згорить, так і чоловік умирає, лиш тота ясність душі лишається перед Богом» [83, с. 77].

Усі відступи від першотвору Сергій Параджанов пояснював намаганням уникнути провінційної рутини, ілюстративності, солодкої і нудної сентиментальності: «Ми хотіли пробитися вглиб, до джерел повісті – до тієї стихії, що породила її. Ми зумисне віддались матеріалові, його ритмові й стилеві, щоб література, історія, етнографія, філософія злились у єдиний кінематографічний образ, в єдиний акт» [161, с. 65].

Дух першоджерела дійсно живе в екранному еквіваленті: філософська глибина повісті стала основою фільму, словесні образи твору народили екранні образи-символи. Постановники фільму знайшли ключі до замка (до розкриття суті твору), ті ключі – це поетичні й філософські струмені. Поетичне, образне розв'язання екранізації – її основа. Вона виявилася в схильності авторів фільму до філософствування; в оригінальній, новелістичній структурі твору; в розкритті духовної суті людини, піднесенні її душі над марнотами й суєтністю; у насиченні стрічки фольклорним матеріалом і атрибутами народної естетики, в освоєнні могутніх шарів народного мистецтва; у яскравій живописності й пластичності; у кольористичній драматургії (майже кожна новела витримана в певній кольористичній тональності, що відповідає її змістові: в сріблясто-сірій - епізод вступу, в зелено-голубій – «Іван та й Марічка», в сіро-зеленій – «Полонина», у чорно-білій – «Самотність», у жовто-червоній – «Мольфар», у червоно-чорній – «Смерть Івана»; у музичному оформленні; у рухові камери й знаходженні образних деталей-метафор, фундаментом для яких або служить текст Коцюбинського, або художній і життєвий досвід постановників фільму, їхня творча фантазія в співдружності глядача й авторів.

Фільм «Тіні забутих предків» по-справжньому поліфонічний і по-новому кінематографічний твір, народжений літературною основою.

Як зауважує Л. Погрібна, яскраво виражена настроєвість твору лягла в основу образності фільму. В кожному окремому епізоді рушієм є логіка поетичних асоціацій, що... замінила собою логіку оповіді» [166, с. 144]. Колектив кінокартини виплекав багатющу образну систему, апелюючи до здатності глядача мислити асоціативно.

Митці створили геніальні метафори, які випливали із класичних і народних символів. Вони блискуче переклали літературну мову на мову зображення. Метафор в екранному трактуванні багато: це і розгорнуті, що

містять у собі певну загадку для роздумів, і образні. Найбільше вражає глядачів образ невидимої сокири. Саме зі стуку сокири починається перша трагедія фільму – Олекса Палійчук гине від зваленої ним смереки, рятуючи свого меншого брата Іванка. Від стукоту сокири в душу глядача закрадається відчуття приреченості. Болісний зойк Івася, що ніяк не може видертись із чіпких обіймів смерті, стає лейтмотивом твору. Невидима сокира потім ще не раз обізветься у кіноновелах, віщуючи біду. Від смерті Олекси ниточка потягнеться далі, до загибелі Петра Палійчука (на його похороні звучить голос сокири), а тоді Марічки (голос звучав під час звістки про загибель Марічки) і, зрештою, до самого Івана (перед його пораненням знову чути страшний стукіт).

Смерть у фільмі С. Параджанова не є конечним висновком буття. Після кожної смерті життя триває й торжествує, смерть – лише ланка в рухові вперед – неминучий біологічний акт в оновленні життя. Кінокартина «Тіні забутих предків» – це високий шедевр, у якому митці пізнають разом із красою світу його невіддільну частину – таємницю життя й смерті. Про це свідчать фінальні кадри фільму – вісім дитячих личок, що заглядають у вікно до покійного Івана, які, очевидно, можна трактувати як символ надії на майбутнє і вічності життєвих сил.

Глядачів вражають ясно-червоні ягоди, якими Іван частує Марічку, та бляклі, червоні намистинки, зірвані з шиї Палагни під час весілля. Живі ягоди і мертві намистинки, такі схожі за формою й водночас такі різні, контрастні. Цю метафору треба розуміти так: життя продовжується, але воно втратило чари, бо загинуло кохання, і разом із Маріччиною вмерла й Іванова душа.

Здається, назавжди запам'ятовується епізод, коли згорьований і обшмульганий Іван помічає на високій гілці покрученого, безлистого дерева велике червоне яблуко, зриває його й після коротких роздумів починає так апетитно їсти його, що до нього повертається смак життя.

Р. Корогодський тлумачить цю розгорнуту метафору як полівалентну (дає психологічний, світоглядний і міфологічний її аспекти). «Психологічне мотивування очевидне: Іван наважився себе переломити, щоб змінити власну долю. Недарма за цією поетичною сценою монтажно йде титр: «Іван і Палагна».

Другий акцент – світоглядний: так, те, що мріялось-гадалось, – нездійсненне. Запізно... Але долю треба випробувати до кінця. Треба змагатись і не поли- шати сподівань.

Третій аспект метафори – міфологічний. Іван тягнеться до того яблука, щоб пізнати силу природи.

Він тягнеться до яблука, як Адам... » [83, с. 80].

Новела «Іван і Палагна» має цікавий образ-метафору – уярмлення Палійчука. Цей образ виступає символом нерівного шлюбу.

Кілька разів у новелах з'являється образ сарни, який глядач розшифровує як душу загиблої Марічки. Іван хоче піймати сарну, а вона весь час утікає від нього. У різдвяну ніч душа любої Марічки приходить до Івана.

Ці метафори допомагають глядачеві зрозуміти, що Іванова душа лине до загубленої десь, блукаючої душі Марічки, що Іван в уяві тягнеться до інших мрій, до тих світів, де перебуває душа його любки, де зорить лише один образ Марічки, оповитий німбом немеркнучого кохання.

Філософська, життєва енергія почуттів М. Коцюбинського в «Тінях забутих предків» стали камертоном, на який С. Параджанов налаштував свій «голос». На нашу думку блискучий рецептивний потенціал повісті, зумовлений неоромантичним пафосом, дали змогу режисеру по-новому розкрити твір.

2.3. Динаміка стильових змін М. Коцюбинського

Стиль для письменника – це не стільки проблема техніки, скільки проблема бачення. М. Храпченко вважає, що стиль – образне освоєння дійсності, один із засобів переконання і принаджування читача. Водночас не можна не погодитися з думкою про те, що для митця існує принципова неподільність стилю й “образу світу”, творчості і процесу пізнання. Твір письменника, що має стиль, – твір з вершинною та індивідуальною формою вираження себе (автора) в тексті твору.

Поняття стилю потребує певного уточнення, оскільки розмаїття в трактуванні викликає нерідко дискусію, адже цим терміном послуговується не одна галузь – мистецтво, літературознавство, лінгвістика, естетика тощо. На сьогодні теорія літературного стилю передбачає широкий спектр підходів, розроблений як вітчизняними, так і зарубіжними дослідниками. Свого часу питанням стилю займався Д. Ліхачов і дійшов висновку, що кожна епоха має свій стиль, так званий «стиль епохи». Стилем у літературі називають спільність образної системи, до якої належать засоби художньої виразності, що характеризують неповторний колорит творчості. Це може бути стиль письменника, твору, цілого літературного напряму. Стиль автора − це та сукупність особливостей творчості, яка відрізняє його твори від творів інших письменників. Сукупність зображально-виражальних засобів митця є ефективною, коли закономірно поєднується в художню мотивовану систему. Носіями стилю є елементи форми художнього твору − від композиції до мовних виразових форм.

Проблема вивчення художнього твору як явища словесного мистецтва й визначення способів його стилістичного й лінгвістичного аналізу здавна привертали увагу науковців. Одним із перших дослідників цієї проблеми був В. Виноградов, який з цього приводу зазначав, що дослідження мови художньої літератури – «предмет особливої філологічної науки, близької до

мовознавства й літературознавства, але разом із тим відмінний від того й іншого» [16, с. 29]. В.В. Виноградов стверджував, що основною категорією у сфері лінгвістичного вивчення художньої літератури звичайно визнають поняття *індивідуального стилю* (тобто своєрідної, історично зумовленої, складної, але такої, що представляє структурну єдність, системи засобів і форм словесного вираження в її розвитку) [16, с. 169]. На думку Г.О. Винокура, постановка питання про індивідуальний стиль і утворює межу між лінгвістикою та іншими науками, зацікавленими у свідченнях мови [17, с. 256].

Стиль є показником того, наскільки володіє митець життєвим матеріалом. Водночас індивідуальний стиль не є суто раціональним вибором автора певної моделі творчості. Індивідуальний стиль є показником вищого ступеня розвитку творчої особистості. Вироблення, формування індивідуального стилю є актом творчого освоєння, вбирання культури.

У «Літературознавчому словнику-довіднику» індивідуальний стиль визначено як “іманентний (властивий його внутрішній природі) прояв істотних ознак таланту в конкретному художньому творі, мистецька документалізація своєрідності світосприйняття певного автора, його нахилу до ірраціонального чи раціонального мислення, до розкутого образотворення, його естетичного смаку, що в сукупності формують неповторне явище” [127, с. 136].

Нам імпонує думка Л. О. Ставицької про те, що визначення індивідуального стилю письменника висуває проблеми не тільки суто лінгвістичного характеру, а й проблеми естетики [191,с. 61].

Науковці, досліджуючи художній ідіостиль, зазначають, що його опис залежить від художньо-образного аналізу твору і від того, з якими позамовними явищами дійсності співвідносяться ці одиниці. Залежно від індивідуальної естетики слова, позамовний світ набуває різних мовно-виражальних форм в ідіостилі, підпорядковується естетичним законам

творення і сприймання художнього тексту, через що утворюються образні словесні ряди (епітети, метафори, порівняння). Різні компоненти художнього тексту можуть сприяти функціональній активізації слів із звуковою або колірною семантикою. Через словесну тканину твору читач проникає в його ідейно-художній зміст, у розкриття характерів образів-персонажів, особливості відтворення дійсності. У художній мові митець виявляє свою індивідуальність: застосовує характерні лексеми, вислови, звороти, речення відзначаються певними особливостями у побудові тощо.

Основним завданням аналізу словесної тканини художніх творів є визначення специфіки мови і стилю письменника, індивідуальної своєрідності його мовних засобів, у яких знаходять своє відтворення ідея і зміст твору.

На позначення сукупності мовних особливостей творчості письменника, окрім терміна *ідіостиль* (та його варіанту *індивідуальний стиль*) уживають також термін *ідіолект*. Чіткого розмежування між цими термінами донедавна встановлено не було, а тому дослідники послуговувалися ними як узаємозамінними. Змішання цих понять спостерігаємо й у словниках. Терміни *ідіолект / ідіостиль* «Литературный энциклопедический словарь» визначає майже як синоніми. Автор словникової статті “Ідіолект” В.П. Григор’єв дає таке визначення: ідіолект – індивідуальна мова, мовні навички даного індивідуума в певний період часу. [28, с. 16]. Говорячи про художній або поетичний ідіолект, у сучасній поетиці мають на увазі найважливішу складову індивідуального стилю, тобто ідіостилю. В.П. Григор’єв зауважує, що будь-який ідіостиль як факт сучасної літератури є водночас і ідіолектом, а тому настанова на опис поетичного ідіолекту має бути настановою саме на ідіостиль, на його специфічні проблеми [28, с. 4-6]. Указуючи на різнорівневі співвідношення, що існують у межах ідіостилю, дослідник зазначає, що на глибинну семантичну і

категоріальну зв'язаність елементів ідіостилю накладається й особлива "сутність" явної і неявної рефлексії поета над мовою.

Ідіостиль же є водночас і стилем мови, і стилем мовлення, який диференціюють на підставі структурних або конструктивних протиставлень і співвідношень між окремим системами вираження [16, с. 147]. Автори цієї думки вважають, що сутність співвідношення *поетичної мови* та *ідіолекту / ідіостилю* в індивідуальній художній системі може бути сформульована за допомогою орієнтації на "системно-діахронний опис" (В.П. Григор'єв), який передбачає аналіз основ ідіограматики з урахуванням параметру еволюції (у напрямах від поетичної мови до ідіолекту і від ідіолекту до ідіостилю) [28, с. 147].

Стильове розмаїття, паралельне існування, взаємодія і змішування є невід'ємною характерною особливістю літературного процесу. На відміну від цілісного художнього стилю, симбіозом називають тимчасове, штучне і нестійке поєднання різнорідних компонентів [126, с. 375]. Поняття ж синтезу визначає бажання звести різноманітні сторони зображуваної дійсності у єдину модель.

Особливістю ранніх українських модерністських форм було те, що вони синтезували різнорідні культурні моделі творчості, часом взаємозаперечні. І це природно, оскільки «чисті» напрями й стилі існують лише на рівні теорії, на практиці зазвичай фіксуємо взаємопроникність явищ, схрещення різних творчих напрямів. Неоромантизм початку XX ст. охоплював елементи різноступеневої стилістики (символізм, імпресіонізм, натуралізм, романтизм, неокласицизм).

Як зауважує В. Пахаренко, у західноєвропейських літературах (передовсім французькій) спостерігалась хоча б деяка послідовність течій: символізм – імпресіонізм – експресіонізм; неоромантика – неокласицизм – неореалізм сюрреалізм тощо; то в українській літературі всі ці течії й етапи напряму співіснували, взаємо перепліталися – не лише в часі, а нерідко і в

творчості одного й того ж письменника» [164, с. 209]. Науковці вважають, що кожен письменник має право на стильовий синтетизм. Тому не варто прагнути втиснути творчу індивідуальність в «прокрустове ложе» одного чи навіть кількох стилів. «Пам'ятаймо, що мистецтво творять митці (одиниці), а не напрями», – нагадував Б-І. Антонич [4, с. 470].

Саме на еклектизмі стилів в українській літературі на межі століть наголошували українські літературознавці Т. Гундорова та Н. Шумило. Вони звернули увагу на поєднання імпресіонізму, неоромантизму і натуралізму у творах Коцюбинського [36, с. 55–56]. Я. Поліщук течії М. Коцюбинського окреслює формулою натуралізм – імпресіонізм – символізм. [167, с. 211]. Е. Вісневська в стилі творів Коцюбинського після 1905 р. вбачала спорідненість із символістськими драмами Метерлінка, Стріндберга, Ібсена, з музичною поезією італійського естета Д'Анунціо [239]. Поєднання в імпресіоністичній манері елементів символізму й романтики засвідчує В. Агеєва [1].

Отже, індивідуальний стиль М. Коцюбинського сформувалася на перетині різних естетичних стратегій і течій.

Для ранніх творів М. Коцюбинського характерним є його незвичайна для класичного реалізму манера письма, прагнення до зовсім нових художніх форм і засобів. Їм властиве поєднання глибокого ліризму і поетичності викладу, барвистості описів і досконалого, тонкого психологічного аналізу. Досконалість форми визначається її відповідністю змістові. Сам письменник зазначав: «З того, як художник трактує свої мотиви, можна пізнать його душу» [96, с. 67].

У методі Коцюбинського реалістична проникливість поєднується з романтичним світовідчуттям, яке свідчить про його глибоку віру в перемогу добра над злом і світла над темрявою. Досконало оволодіваючи методом реалістичного відображення дійсності, Коцюбинський схиляється до типізації життєвих явищ, а не звичайного копіювання, фотографування.

Для написання своїх творів Коцюбинський обрав стиль, зумовлений його життєвими спостереженнями, світоглядом, культурою, характером, інтересами.

М. Коцюбинський зумів вийти зі сфери впливу побутового реалізму, відшукати власний голос, що проявився в схильності до ліризації та психологізації опису. Прикметно, що Коцюбинський ніколи радикально не зрікався своєї орієнтації на добрий натуралізм у широкому європейському його розумінні. Відтак стильові новації початку XX ст. будуть нашаровуватися в його прозі на цю основу.

На думку С. Єфремова, «В путах шайтана» – «…перша ознака того, що письменник набіг тропи, що стежку вже знайдено й останній етап досягнення близько. Тут нема вже ніякого виразного сюжету, нема етнографії – маємо тільки день із життя найзвичайнішої людини, історію переживаннів, тривоги та нудьгування татарської дівчини» [42, с. 266]. У цьому нарисі М. Коцюбинський викриває патріархальні звичаї. Образ Емене набуває узагальненого змісту – вона прагне вирватись з-під влади вікових морально-побутових устоїв у якийсь новий світ, уособлений у Септарі і «європейках».

Зосереджуючи увагу на руйнуванні старих патріархальних звичаїв татарського села і народженні в ньому паростків нового, митець вдається до новаторського способу художнього зображення і в новелі «На камені». Принципово новою стає й сама система поетики. Як зазначає А.Шамрай, особливості нової школи засвоїв М. Коцюбинський доволі рано, і насамперед поглиблену психологічну трактовку теми. Не випадково, що серед перших, у новій манері писаних творів, знаходимо низку «віршів у прозі», як «Сон», «Хмари», «Утома» – новелок індивідуалістично-психологічного характеру, де в ескізній формі подано картину шукань, підсвідомих відрухів і суперечностей самої заглибленої особистості. Не буде парадоксально сказати, що старі українські письменники не вміли давати таких тонких психологічних ескізів, та і взагалі писати на такі теми» [227, с. 58].

М. Коцюбинський змальовує не стільки вчинки, поведінку героя, навколишній світ, скільки його враження про самого себе та цей світ. Так, зокрема, портретні докладні описи, характерні для ранніх творів, майже відсутні, натомість письменник вдається до зображення зовнішності персонажів за допомогою штрихів, посилюючи при цьому роль художньої деталі, ігнорує об'єктивний і докладний опис дійсності, у творах з'являється культ краси, проникнення у внутрішній світ людини.

Ю. Кузнєцов поворотним пунктом до нової поетики М. Коцюбинського вважає «Лялечку». На думку науковця, що у творчості митця яскраво простежується психологічна зосередженість, спосіб творення образу: «Раїса впала на канапку у своїй світлиці. Вона лежала тиха, пригноблена і розтоптана і розуміла лиш одне, що вона одинока. Одиноке, самотнє, занедбане всіма серце сходило кров'ю у темній сосновій домовині. На дворі вив пес. Уперто, жалібно тяглися ноти скарги у темряві» [92, с. 260]. Ю. Кузнєцов наголошує на тому, що М. Коцюбинський усе частіше заглиблюється в емоційний стан своїх героїв, захоплюється екзотичними пейзажами [106, с. 104].

О. Грушевський зазначив, що «Коцюбинський таки знайшов себе, і в останніх творах стає перед нами зовсім не тим письменником, яким починав свою літературну діяльність, – «не тим насамперед з погляду художніх засобів, яких уживав на початку своєї літературної кар'єри, і яких уживає тепер» [29, с. 39]. Грушевський осмислює творчість М.Коцюбинського в контексті основних тенденцій тогочасної української літератури. З одного боку, наголошує на загальній тенденції змін літературних форм, а з іншого – окреслює особливість кримськотатарської тематики в тогочасному письменстві, ввівши в цей контекст такі твори, як «На камені», «Під мінаретами».

Динаміка стилю письменника досить цікава, особливо порівняно з творами різних періодів. Еволюція творчості митця є своєрідним відбитком

складних процесів розвитку художнього мислення доби. І. Семенчук наголошує, що М. Коцюбинський синтезував усе найкраще, що було створено українськими письменниками, узагальнив і пішов далі: «Творчий синтез, таємниця якою орудував М. Коцюбинський бездоганно вивів письменника на його власну дорогу й дав того потужного художника, що держить читача весь час невідступно під впливом своєї сили» [42, с. 540].

Прозаїк пройшов досить складний шлях вдосконалення художньої техніки. Його творчість на початку нового століття не велика за обсягом, проте симптоматична в кількох смислах. М. Коцюбинський остаточно визначається у своїх жанрово-стильових уподобаннях, зосереджується на новелістичній формі, яка йому найкраще дається. Це новела модерного типу, принципово афабулярна, з акцентом на динаміці внутрішнього життя персонажа, його переживаннях. Під пером Коцюбинського вона модифікується в лірико-психологічну новелу. Для нього найважливіще – не тема, а спосіб її вираження. У розмаїтих формах новелістики нового століття зреалізовано загальну орієнтованість нової літератури – відтворювати дійсність як синхронний зріз життєвого процесу, одномоментний епізод [75, с. 187].

Як художник з виразно еволюційним ладом авторської свідомості, М. Коцюбинський вважав, що література «мусить бути дзеркалом для кожного моменту життя, вона не повинна обмежуватися селянським побутом, а давати справжній образ життя всіх верств суспільності. Бо коли б література чекала на якісь умови відповідно якимсь планам або програмам, то вона нічого не дочекала б ся / бо плани і прогарми не стоять! / вона загинула б навіки і перестала б бути літературою» [94, с. 231]. У своєму динамічному часі, коли «плани і програми не стоять», реалізувати водночас завдання соціографічне, по-бальзаківськи панорамне («образ життя всіх верств суспільності»), і кінематографічно хронікальне (віддзеркалення «кожного моменту життя») в традиційних формах уже було ледве чи

можливо. Шукаючи відповідну цьому синхронізувальному завданню поетику, письменник поривається «вийти поза межі досьогочасного літературного напрямку» [5, 294] і звернутися безпосередньо до «живих джерел життя» [106, с. 168], привернути увагу до тем «філософічних, соціальних, сторичних та ін.» [167, с. 198], оновлюючи при цьому «способи оброблювання сюжетів» [95, с. 280] з урахуванням досвіду сучасної європейської літератури.

Формула імпресіонізму у творчості М.Коцюбинського виявилася зручною для критики, адже по-своєму знакувала компромісну оцінку творчих пошуків художника: з одного боку, вказувала на відмінність од реалізму XIX ст., водночас засвідчувала поміркований характер впроваджуваних новацій, а отже, могла бути прийнята і для неонародницької, і для естетичної, і для соціологічної критики 20-х років. Так, Віра Агеєва пише про нього як “порубіжне явище” [1, с. 195].

Імпресіоністичне мистецтво мало великий резонанс і надзвичайно динамізувало процеси не лише в живописі, а й літературі, музиці, театрі. Крім того, в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. імпресіонізм постав як своєрідна складова неоромантизму. Поширена ідея “романтизмоцентризму” української літератури лише увиразнює цю думку. А.Шамрай висловив цілком слушне міркування про те, що “більше, ніж деінде, в імпресіоністичній манері відновлюються старі романтичні теми: “людина міста і природи”, тонкі вібрації психіки героя, фольклорні мотиви як психологічні рефлексії на природу, як містичного її відчуття тощо” [227, с. 57 – 58].

Ставши революцією в мистецтві, імпресіонізм дуже швидко породив і реакцію. Постімпресіоністи або звели до банальності сенс його новацій, або різко оскаржили, звинувачуючи в поверховості та показній ефектності. П. Гоген писав про те, що імпресіоністи 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” [237, с. 65].

Ця проникнлива думка дає зрозуміти, чого бракувало в імпресіонізмі Коцюбинському й чому саме він не зупинив пошуку на цій своріднiй та яскравій естетичній техніці, яка високою мірою відповідала характерові його творчого обдаровання. Проте він залишився відкритим до інших мистецьких течій свого часу. Як письменник, він гостро відчуває вичерпність форм старої оповідної манери, що виглядає надто застиглою і не дає задоволення від письма, не заспокоює його творчих амбіцій. У цьому Коцюбинський виявляється далекогляднішим від інших сучасників, у цьому секрет його “сьогочасності”.

За типом світобачення М. Коцюбинський справді більше романтик. У тому й полягає відмінність його імпресіоністичної манери від європейської традиції, започаткованої, скажімо, К. Гамсуном, який ніде (“Пан”, “Вікторія”, навіть у близькій до символізму “Містерії”) не романтизує душевні переживання своїх героїв, а намагається їх реалістично проаналізувати. Крізь призму цих внутрішніх переживань і постає, власне, “оголеною” його європейська людина. М. Коцюбинський був романтиком не тільки у сфері мистецтва, а й у переконаннях: «Демократія завжди романтична, і це добре, знаєте! Адже романтизм – найбільш людяний настрій. Він перебільшує, ну, звичайно. Але ж перебільшує він добрі начала, доводячи цим, яке велике жадання добра в людях» [84, с. 147].

Потяг письменника до елементів неоромантизму не був випадковим, та й сам він був людиною тонкої душевної організації, «рабом» краси й гармонії. Найвище цінував культ любові, добра, моральності, мав нехіть до темних, лихих сторін людського єства, відразу до всього ницого, звироднілого, потворного [167, с. 163]. М. Коцюбинський мав надзвичайно вразливу душу, відсторонювався від буденності, полюбляв перебувати на

самоті, відзначався аристократичністю у всьому. До речі, цю рису перейняв від матері, яка мала великий вплив на формування характеру майбутнього письменника. О.Саліковський згадував, що його “вражав у матері Коцюбинського її незвичайний у нашому гурті образ та манери, як вона поводилася. У них причувалося щось “світське”, я б сказав навіть – аристократичне. Це не зовсім виразне щось безперечно дістав у спадщину од матері Михайлик” [179, с. 52]. Сам Коцюбинський в автобіографії писав: “Од матері я дістав її психічну організацію, чутку і вражливу, ми були у великій приязні і власне їй завдячую я нахил до всього гарного та любов і розуміння природи” [94, с. 89].

Обравши курс на “спокійний”, урівноважений відхід від етнографічно-побутової реалістичної традиції, письменник намагається модернізувати свій стиль у дусі новітнього часу. В оповіданнях автор іде шляхом “нових способів оброблювання сюжетів” [95, с. 268], шляхом імпресіоністичного вираження враження, відчуття, схоплення найхарактернішої миті в чуттєвому сприйнятті героєм чи оповідачем зовнішнього світу, хоч би яким він для нього був: сприйнятливим, гармонійно впорядкованим чи чужим, абсурдно-апокаліпсичним. У М. Коцюбинського сюжетність, докладний, логічно-послідовний опис як стильові “носії” достеменної реальності не мають такої ваги, як враження від цієї реальності. У нього зовнішній світ зображено таким, яким бачиться крізь призму особистого світовідчуття, настроєвості і не оцінюється з погляду суспільної детермінації чи дидактизму, до того ж у руслі певної ідеологічної настанови [137, с. 13]. О. Черненко аргументовано доводить, що для М. Коцюбинського справи його народу ніколи не були чужими, однак він свою творчість “відсепарував … від політики, щоб у цей спосіб позбавити її будь-якої, хоч би й найменшої тенщенційности” [223 с. 35]. Тенденційність у нього замінено **психологізмом**, що поступово стає наскрізною ознакою стильової манери письменника. Оповідання “В путах шайтана” (1899), “Лялечка” (1901) започаткували у його творчості

психологізм, найрельєфніше виявлений у “Поєдинку” (1902), “Цвіт яблуні” (1902), “Дебюті” (1909), “Сні” (1911). Письменник здійснює психологічний аналіз учинків, дій героя, чим оперувала і проза реалістична. Проте М. Коцюбинський розширював поле художньої обсервації українського модернізму за рахунок “психологічних тем”. Відчуття страху, болю, відчаю, сумніву, сум’яття, незахищеності, спустошеності тощо стають предметом уваги прозаїка, об’єктом його зображення. Коцюбинський зумисне ізолює свого персонажа від зовнішнього світу: він живе ніби у вакуумі власних переживань, відчуттів, у невеличкому відтинку часопростору, де все-таки відбито, поза будь-яким навіть натяком на моралізаторство, мудру мораль, якусь приховану суть вічного дійства, що зветься життям.

Чи не найкраще ілюструє цю тезу невеликий психологічно-імпресіоністичний етюд “Хвала життю” (1912). Ліричний герой спостерігає розкопки зруйнованого на Різдво італійського міста Мессіни, перед ним одна за одною постають жахні натуралістичні картини, від яких його чуттєвий зір поступово гасне й вихолощується, призвичаючись до цієї новітньої моделі аполікапсису (“... се мене вже не вражало”). Аж раптом на тлі цих картин з’являється “рудоволосий шарлатан”, що спритно рекламує “чудеса сучасної косметики”. Саме він стає тим оптимістичним стимулом, що повертає спустошеній людині здатність бачити “далекі зелені гори, залиті радісним сонцем, помаранчеві сади, безконечний шовковий простір блакитного моря”. Сонце герой бачить радісним, а море для нього безконечне й шовкове. За спостереженням Р. Мовчан, такими чуттєвими ознаками може наділити подібні зорові образи лише митець **неоромантичного світосприйняття**, що інтуїтивно відчуває разючий контраст між повторним (тут це руїни будівель і розчленовані трупи людей) і красивим, привабним (кілька останніх емоційно-радісних рядків); протиставлення баченої дійсності тут, яку не сприймає здоровий глузд і чуттєвий зір, і можливої дійсності десь там, яка маячить “поглядом в долину” й до якої мимохіть тягнеться спрагла людська душа.

[137, с. 19]. Красиве, привабне, що десь там, автор наближує настільки, що можемо чітко уявити його обриси, асоціювати відповідно до власного погляду на світ. Інакше це зветься “романтичною поетизацією”. Прикметно також, що на тлі цих відчуттів розпливчастою, умовною постає сама людина; автор нічого не розповідає про її минуле, вона цікавить його лише як носій певного настрою, емоційних почувань. Для М. Коцюбинського дуже важливий зв’язок між почуваннями героя до зустрічі з “рудоволосим шарлатаном” і після неї, бо саме він стає основним психологічним стрижнем цієї новели, її притчовим наголосом, кульмінацією внутрішнього, прихованого сюжету як руху відчуттів у певному напрямі.

Два неоромантичні світи – світ дорослих та дитини – зображено імпресіоністичними засобами і в новелі «Подарунок на іменини». Щоб піднести свою дитину над іншими, батьки вирішують в якості подарунка на іменини показати дитині, як вішатимуть людину: «Скільки є дітей: і в казначейші, і в поліцмейстера…а ніхто не побачить, лиш Доря» [96, с. 71]. Щоб показати прірву між дорослими та дітьми, письменник добирає цілу низку засобів, які посилюють цей контраст. Одним із імпресіоністичних засобів є використання внутрішнього монологу, який увиразнює неоромантичне звучання твору. Якщо думки дитини відповідали природному стану дитини, то монологи матері й батька викликали огиду і демонстрували їх духовне каліцтво: «Вішаєм жінку, що кинула у губернатора бомбу. – Ах, ах! Ти її бачив? Молода, гарна? От би цікаво… Голубчику, Карпе…я б збоку де-небудь» [Там само, с. 78]; «Карпо Петрович чує, що він холоне в напруженій тиші, що в голові у нього, як важка хвиля, колихнулася думка: «Чи Доря все бачить?» – і проплив образ Сусанни, як вона слухає оповідання сина» [Там само, с. 79]; «витріщив Доря на нього великі й невинні очі. Тоді візник пояснив: – Повісять баришню зараз…» [Там само, с. 78]; «А Доря, опустившись та впірнувши в тяжку шинелю, тихо схлипував внутрішнім плачем. Перед його очима все ще гойдалась чорна фігура. Раз в один бік, раз

в другий…» [Там само, с. 78]. Для увиразнення ідеї твору, контрастно звучать і картини природи, вони і підкреслюють неоромантичне у творі.

У стильовій манері М. Коцюбинського досить поширена хронотопна локалізація, її можна вважати елементом індивідуальної поетики моделювання. Як приклад – рання “акварель” “На камені”. Хоча за способом виконання це імпресіоністична новела, але написано її в потужному силовому полі **неоромантичної поетики.** У центрі – ізольоване від великого світу життя татарського села, що розкинулося на кам’яному острові серед моря! Тут своє, підвладне лише внутрішнім законам, життя, підкреслює прозаїк. Під прицілом його особливої уваги – сильні, красиві зовнішньо, із внутрішнім поривом люди: бідняцький син, рибалка Алі і дружина багача Мамета Фатьма. Їхнє життя нехитре, але всі ті напружені ситуації (наприклад, буря на морі), про які психологічно вмотивовано розповідає автор, готують читача до якоїсь поки що загадкової кульмінації. Пристрасне кохання Алі й Фатьми, їхня спроба втекти з села, що закінчилася смертю обох, – це не лише символічний виклик життю “на камені”, а й спроба подолати самоізоляцію, що для цих людей означала примирення з чужою дійсністю, нав’язаним стереотипом поведінки. Впадає в око, що письменник, попри таку типово романтичну поетизацію (чи ідеалізацію) кохання, не цурається натуралістичних сцен-описів – для нього як модерніста естетично важливий будь-який матеріал. Крім того, сцени передано через враження автора-оповідача. Він відверто милується різними фрагментами єдиного калейдоскопа людського життя, вловлює найтонші нюанси настроїв, переживань своїх героїв, зосереджуючись лише на “настроєвих образах” і на настроєвості образів, що втілюють вічні цінності й категорії, а тому близькі, зрозумілі кожній людині. У контексті *неоромантичного світовідчуття* Коцюбинському властиві естетична врівноваженість, що межувала з поміркованим, емоційно виваженим мінором, філософська споглядальність.

Завдяки пейзажному тлу, на якому розгортається оповідь та особливостям сюжету, «*істотним елементом якого є боротьба, небезпека, часом таємничі або надприродні події*» [126, с. 244] відсутності *happy end (у),* зорієнтованості на асоціативність за стильовим визначенням цей твір належить до естетики **неоромантизму**.

Зрілу творчість письменника збагачує також мистецтво імпресіонізму та символізму. На думку Я.Поліщука, уже в назвах перших новел “Лялечка” та “Цвіт яблуні”, написаних у річищі нової стильової техніки, переважає візуальна асоціація, але водночас вони мають метафоричний смисл, прочитуються як образи-символи, означуючи тим ключову вісь художнього задуму як символічну проекцію певної ситуації, пейзажної чи персонажної характеристики [168, с. 206].

Водночас науковець зауважує, що трактування символіки Коцюбинським доволі широке: він не поділяв переконання молодих адептів мистецтва, які проголошували абсолютний культ символу [Там само, с. 206].

У критичному дискурсі початку століття поняття символізму (або передсимволізму) і романтизму отожнювали. Як слушно зауважує М. Ільницький, “річ у тім, що ідеї модернізму приходили до нас через почередництво різних літератур, де вони здобули різні назви. Те, що у Франції та Росії називали символізмом (символізм – це романтизм навиворіт), у Німеччині та Австрії дістало назву неоромантизму з огляду на генезис, корені цієї течії. Адже романтизмові були притаманні і символ, і недомовленість, і розуміння творчості як містичного дару, розмови з Богом, лишень що тепер символ зведений до знаку, що не піддається раціональному трактуванню, не підлягає понятійному розшифруванню (шуканню у творі теми та ідеї), а переважно збуджує музичними та живописними образами чуттєві враження [58, с. 25].

Те, що творчість Коцюбинського вийшла далеко за межі реалізму, під впливом якого він починав писати, забезпечує йому особливе місце в історії

літератури. Стиль письменника має синтетичний характер, оскільки поєднує творче опрацювання художніх здобутків реалізму, імпресіонізму, неоромантизму, символізму.

Зрілий стиль Коцюбинського характеризують: 1) лаконізм вислову й місткість фрази, що досягалися ретельним обдумуванням кожного образу та розширенням мовних засобів; 2) поєднання ліричного чинника з епічним і нерідко, принаймні в найдовершеніших творах, – перевага першого над другим; 3) концентрованість художньої деталі, її смислова багатозначність, що тяжіє до символу; 4) уміння моделювати багатий підтекст образу, спонукати читача до роздуму, через багатозначні асоціації інтригувати його, залучати до атмосфери краси та гармонії; 5) блискуча майстерність пейзажу, причому лірично-імпресіоністичні пейзажі Коцюбинського становлять своєрідний епіцентр його творів – не смисловий, звісно, а настроєвий, сугестивний.

Наприклад, у незавершеній, зате опублікованій ще за життя автора новелі “На острові” (1912) людину показано в стані постійного чуттєвого самозаглиблення. Твір поділено на невеликі ситуативні відтинки, ліричний герой постійно перебуває в якомусь оточенні (предметів, погоди, певної години доби, інших дійових осіб тощо). Це може бути кімната, де він живе, місто, острів на морі, спорожнілий вечірній берег, виноградар в червоному береті, мешканці міста, старий Джузеппе, що “вічно співає”, “сіра корона” агави і, нарешті, вона – жінка. Але певного буттєвого значення всьому цьому надають лише відчуття ліричного героя, який тут теж майже невидимий, якщо не будемо його “опредмечувати” тим, що він бачить, чує, сприймає, ігнорує, любить, чим захоплюється, насторожується, переймається, тобто що відчуває тут, на острові, або ж у самому собі. Реальність довкола без цих відчуттів утрачає всякий сенс. Навіть із нею – жінкою – він не просто “говорить очима, а вітається, прощається, знайомиться очима, зізнається в коханні очима, призначає побачення очима – усе лише у відчуттях.

Завершується твір романтичною оповіддю про життя і смерть дивовижної квітки агави, сприймання якої діричним героєм символізує стан душі М. Коцюбинського. Ця своєрідна “неоромантична вуаль”, що приховує і водночас підкреслює психологічний підтекст новели, робить її художньо довершеною.

Найбільш близьким до людської та мистецької вдачі М. Коцюбинського є неоромантизм. Його концептуальні риси були для нього своєрідним життєвим кредо. Масштабні суспільні події накладаються на особисті і виливаються в глибоку душевну втому. Внутрішній імпульс поєднався з естетикою неоромантизму. На відміну від реалістів, які викривали проблеми «існуючого» світу, неоромантики прагнули витворити ідеальний світ. Активно використовували фольклор, міфологію, шукали ідеального у екзотичних країнах. Втеча в омріяний світ, прагнення досконалості, починає активно звучати на сторінках творів М. Коцюбинського. Автор показує, що омріяний світ може знаходитись поруч і не лише в уяві. Окрім того, письменник вказує, яким чином можна досягнути мрії і гармонії.

Починаючи з 1900 р. неоромантичні мотиви, зокрема мотив утоми, втечі у інший прекрасніший світ, у доробку М. Коцюбинського, звучить досить виразно. У цей період митця активно цікавлять проблеми краси життя, людських взаємин, основних цінностей. Гармонія в житті стала основною початку XX століття. Свою гармонію у житті персонажі знаходять по-різному: у головної героїні новели «Лялечка» – Раїси, з’являється таке відчуття, «наче під твердою шкаралущею лялечки у неї виростають барвні крила і набирають сили до польоту» [91, с. 156]; тікають від вимушених «треба» ліричний герой «Intermezzo» та Кирило («В дорозі») у чарівний світ полів, сонця і звуків природи; у «грішний світ», яскравий, залитий сонячним промінням тікають черниці Варвара і Юстина; Алі та Фатьма повстають проти сірості і буднів теж линуть в інший світ.

Втеча від буднів, застарілих традицій і правил, сірості стають ключовими рисами в поетиці неоромантизму. Про неоромантичне спрямовання свідчить і цикл поезій у прозі «З глибини». Мотив утоми, свідчення душевної та фізичної втоми стали передумовою до появи ліричних мініатюр: «Душа моя втомлена – і навіть той жаль, що почуваю, нагадує лиш усміх, застиглий на обличчі мерця» [91, с. 125] – так починається новела, і далі автор, використовуючи ліричного героя, малює свій жаль та безмежну втому. Цей мотив звучить і на сторінках інших творів.

Складні психічні процеси показано у новелі «Невідомий». Сповідь людини, засудженої до смертної кари зображена в момент найбільшого драматичного напруження – останньої ночі перед стратою. На протистоянні життя та смерті побудований конфлікт твору. І якщо до імпресіоністичних рис зараховують потік свідомості, опис стану людини в очікуванні смерті, то до неоромантичних зараховуємо вітаїзм та протистояння життя та смерті. Відчуття краси навколишнього світу показано в поєднанні з трагічним моментом страти: «Ніколи перше не думав, що світ такий гарний, що клапоть неба, дерево, сміх, голос людини приносять глибоку радість і як повітря потрібні людям» [91, 127].

Боротьбу життя і смерті зображено в більшості творів аналізованого періоду. У нерозривному зв’язку, у діалектичній єдності показано співіснування цих протилежних категорій. Так, і у цьому творі – повнота життя, істинна краса осягнулася ліричним героєм на межі смерті. Реалістичним є відображення подій, які відбувались у суспільстві того часу. Поштовхом до написання стала реальна подія замаху на чернігівського губернатора у 1906 році. Однак реалістичні прийоми тут відходять на другий план зображення.

Новела «В дорозі» була написана у 1907р., сам сюжет побудований на зображенні внутрішньої душевної боротьби. Вимушена перерва змусила героя подивитися на навколишню дійсність під іншим кутом. Неоромантичне

двосвіття, вибудоване автором, увиразнюється завдяки зображенню реалістичних деталей: «…а в антракті ставало відомим, що по селам стріляють людей, як дичину» [91, с. 241]. Новела «В дорозі» – приклад особливостей стилю митця, адже у ній зображено найтонші душевні порухи, реалістичні елементи епохи, неоромантичні мотиви та ліричний пейзаж. Твір є своєрідною прелюдією до «Intermezzo», де неоромантичні мотиви втечі в прекрасніший світ та душевного зцілення звучатимуть виразніше.

Дійові особи та образи допомагають витворити неоромантичний світ краси. Дотикові, слухові, зорові враження вказують на інтенсивне використання засобів мистецтва. Екзотичний образ поля змальовано за допомогою неоромантичних засобів – події, які відбуваються в душі ліричного героя, миттєво переносять читача у інший світ, чистіший і досконаліший.

Новелу «Сон» за радянських часів трактували у відповідному контексті: «В новелі є одна характерна деталь: незнайома революціонерка з Кавказу під час революції була поранена, у неї лишився шрам. Коли вона показала його Антонові, то він став перед нею на коліна й уклонився. Так, у роки реакції письменник знову і знову підкреслював свою глибоку пошану до героїчних учасників революційної боротьби» [64, с. 218]; «Якщо Марта «тілько і дбала про тіло», то незнайома – «байдужа до смерті», віддана одній вищій меті. Невипадково вона носить чорний одяг – ніби траур по революції, а в руках має червоні маки – як палаючий прапор» [91, с. 238].

Проте, якщо розглядати увесь доробок письменника, то слід наголосити, що саме в цій новелі («Сон») ми бачимо чи не найбільший вияв неоромантизму: за неоромантичним принципом побудована структура твору, створені образи, чи не найвиразніше зображено протистояння світу поезії та прози життя. Крім того, новела має й автобіографічну складову.

Невідповідність ідеалу, мрії, намагання поринути в інший світ, світ краси, спостерігаємо в багатьох творах: наприклад, в «Intermezzo» окремим

прекрасним світом стають небо і поле «стулились краями дві половини – одна зелена, друга блакитна – й замкнули у собі сонце, немов перлину. А я там ходжу і шукаю спокою» [91, с. 84]; у новелі «На острові» порушено тему істинної краси: «Мене більше цікавить краса природи, вічна і незрадлива» [Там само, с.183]; у новелі «Сон» – «Мені здавалось, що в молодій гордості острів одірвавсь од землі і поплив в світ творити самостійне життя, власну красу» [Там само, с. 93].

Інтенсивне використання фольклору теж вказує на тісний зв'язок з неоромантизмом. Маючи на меті показати не тільки тісний зв'язок світу людини і світу природи, а й прекрасний, величний світ краси, гармонії, у 1911 письменник створює «Тіні забутих предків». Місцем, де, на думку митця, найбільше чується «голос предків», стала Гуцульщина. Чистий, недоторканий світ гуцулів оспівується в неоромантичній повісті. Мотив піднесеного виразно звучить і на сторінках цього твору: «Мені часом здається, що Кривовірня – се великий аероплан, який несеться високо в небі між хмарами» [94, с. 106]. Завдяки неоромантичним мотивам М. Коцюбинський зумів показати, що ідеальний світ можливий і на землі. Контрастні групи образів (Марічка, Іван – Палагна, Юра) виражають протистояння двох світів: прози та поезії життя, реальності та мрії. Протиставляючи навіть місце дії, письменник зобразив у повісті неоромантичне двосвіття.

У новелі «Лист» митець також синтезує стиль, викоруючи елементи імпресіонізму та неоромантизму. Ціла низка натуралістичних подробиць увведена письменником для того, щоб посилити неоромантичне протистояння у творі. Напередодні великого християнського свята йдуть приготування, син повертається додому, його зустрічають найближчі й найрідніші люди – мати і сестра: «Радість першої зустрічі злилась з ранішнім сонцем. Я забув причинити двері, і звідти тягло бадьорим повітрям, надією на фіалки» [92, с. 55]. Ідилічну картину порушено у творі раптово, оскільки

нагромадження натуралістичних подробиць засвідчує, що подальшу оповідь введено для емоційного акценту: «Стільки було рясного і принадного, скоріше веселого, ніж сумного, що я почав забувати дійсність. І так мені дивно зробилось, коли на ті сонячні плями закапали раптом, наче крапельки крові, чужі слова: «заколоти… зарізати… одтяти голову, ніжки…» [Там само, с. 56]. Образи рідні поступово зазнають перетворень, тобто якщо на початку новели мати і сестра змальовані винятково в сонячних тонах, то пізніше описи кардинально змінюються: «По повних руках, голих по лікоть, стікали струмочки свіжої крові»; «Вона перегнулась, щоб дати мені ранішній поцілунок, – і перший раз її поцілунок не мав для мене смаку» [Там само, с. 56]; «Оля любовно ворушила довгі кільця ще сирих ковбас з їх сизим блиском застиглого сала, повних, наче тільки що вийнятих з ситого живота, без огиди мачаючи руки у слизьку юшку, що стікала на дошку з мертвої птиці [Там само, с. 56]»; «Моя мати, моя добра старенька мати байдужно вдивлялась у миску, переповнену кров'ю, що гусла й ній, наче містичне око смерті» [Там само, с. 58].

Два неоромантичних світи – досконалий світ природи та недосконалий людський зображені у цій новелі за допомогою імпресіоністичних, неоромантичних та натуралістичних деталей. У кінці твору порушено філософське питання з проекцією на суспільство: «Одного дня, на великодньому тижні, проти нашого дому забили навіть людину. Ну, що ж! Я прийняв се спокійно. Хіба ж могло бути інакше? Кров має чародійну силу притягать кров. Люди плакали і кричали, а мені лицемірними здались і їхні жалі, і страх злочину. Заб'ють людину і, щоб потішити себе по втраті, заріжуть курку чи гуску, заколють свиню й заїдять жаль…» [Там само, с. 64].

Динаміка стильової манери М. Коцюбинського виявляється ще й у відчутній міфопоетиці, оповитій неоромантичним ореолом таємничого ірраціонального начала, адже модернізація української прози на селянську тематику відбувалася через усвідомлене творення новітнього міфу про

землю, що посідає центральне місце в загальній системі українського культурного міфу. Якщо письменники-реалісти збирали, записували народну творчість, міфологію, але використовували її в тематично-змістовій царині, то модерністи ж починають по-новому осмислювати й інтерпретувати фольклорні образи, мотиви, сюжети, тобто звертаються до активної міфотворчості. У “Тінях забутих предків” образи, мотиви, саме зображення співвідносяться з вічними поняттями, людина є носієм певних ірраціональних, архетипних міфів. Відтак конкретний часопростір при творенні модерного міфу втрачав своє першорядне значення, але лишався дієвим рушієм у його художньому “розгортанні”. Неоромантизм в «Тінях забутих предків» зреалізовано в концептуальному зверненні до фольклорно-міфологічних джерел, у показі виняткових особистостей, що перебувають в альтернативі до оточення, максималізації їхніх почуттів та утвердженні переваги духовного начала над матеріальним, міфологічного – над сучасним, предківського – над принесеним іззовні.

Саме тому ці твори (поряд із “Землею” Ольги Кобилянської) засвідчили існування в українській літературі міфологічного неоромантизму.

Новітнє художнє мислення письменника позначилося філософічністю, міфологізмом, архетипністю, поглибленим психологізмом.

«Неоромантична поетика стверджує самоцінність кожної особистості, що реалізує себе не тільки мрією, а й дієвістю вчинків, зусиллям волі, прагненням зробити сподіване, можливе дійсним; демонструє гостроту сюжетної дії, динамізм, підкреслену раптовість розв'язки, оптимізм з присмаком гіркоти, переосмисленість романтичної іронії в напрямі самоіронії, засвідченої через показ внутрішніх суперечностей героя, відсутність happy end (у), орієнтованість на асоціативність тощо». [82, с. 65]

Прагення створювати літературу, що була б дзеркалом для кожного моменту життя, зумовило як пошук нових художніх форм, так і звернення М. Коцюбинського до іншого бачення особистісної природи людини, у якій

творча свідомість розкривається як передумова можливості освоєння нових просторів та процесів. Виведення особистості на передній план, відтворення процесуальної динаміки творчої діяльності поєдналося в письменника з відтворенням життєвої першореальності як конкретного буття явищ природи (смислонаповненість реалій дійсності духовними параметрами внутрішнього становлення приходить на зміну традиційному подвоєнню буття у сідомості).

Якщо уважно проаналізувати художні тексти й естетичні переконання зрілого М. Коцюбинського, то не залишиться сумнівів, що від поетики реалізму, митець прийшов до модерної поетики, в якій тісно перепліталися ознаки символізму, імпресіонізму та неоромантизму.

Висновки до розділу 2

Художні пошуки М. Коцюбинського були безпосередньо пов'язані з тією кардинальною зміною естетичних орієнтацій, яка відбулася наприкінці XIX ст. у європейській культурній самосвідомості. Постать митця, творчі спроби набуття стилю, нових підходів до зображення внутрішнього світу особистості в численних наукових студіях у різні періоди викликала неоднозначні оцінки. Прагнення оновлення комплексу ідей народництва в письменника органічно відповідало загальній настанові нового покоління митців, що прийшли в українську літературу на початку XX століття на подолання "старих форм" творчості.

Стиль письменника має синтетичний характер, оскільки поєднує творче опрацювання художніх здобутків реалізму, імпресіонізму та неоромантизму. Поєднуючи у своїх творах різні стилі, письменник досягнув оригінального художнього ефекту, що вирізняє його творчість з-поміж інших. Еволюція творчості засвідчує, що, почавши з оповідань традиційного плану, він поступово виробляє індивідуальну манеру письма.

Реалізм визначав початок мистецької кар'єри М. Коцюбинського, оскільки ранні твори прозаїка стали віддзеркаленням тогочасної дійсності: помітні паростки інших направлень, зокрема риси психологізму, які пізніше стануть головними в імпресіоністичних творах. Аналіз текстів, написаних на початку століття, дає змогу дійти висновку, що письменник поступово відходить від традиційної манери письма, а докладне змалювання пейзажів вказує на виняткову уяву і талант загалом.

Ознаки модернізму стали помітними ще наприкінці XIX ст., коли в текстах письменника все частіше закцентовано на внутрішньому світі героя, на стані його психіки, на психологічній мотивації вчинків. Розширюючи тематичні і жанрові рамки, митець починає активно працювати в жанрі етюду, нарису, ескізу. Цей період був позначений пошуком нових прийомів,

пошуків зображення. Тут вже немає вираженого етнографізму, немає й традиційного сюжету.

Приділяючи увагу збагаченню художньої техніки, М. Коцюбинський уводидить у тексти засоби образотворчого мистецтва, що надає особливої виразності й пластичності його новелам, оповіданням, акварелям, повістям: вони сповнюються світла й фарб живопису, гармонії, ритму й мелодійності музики, розміреності архітектури, кадру кінематографа. Колористичні епітети, метафори із залученням колоративів, колористичні перифрази, колір тла (моря, гір, піску, каменю), одягу персонажів тощо – усе сприяє розгортанню ліричного сюжету, увиразнює, підсилює настроєво-емоційну палітру твору. Цікавою є динаміка зміни семантики кольору залежно від смислів того чи іншого фрагменту новели.

Художній текст доби модернізму є джерелом інформації про особистий світ М. Коцюбинського, у ньому відображено його душевні порухи, емоції, переживання. Узагальнення досвіду світового письменства та вдосконалення власного стилю повернуло творчість М. Коцюбинського у річище неоромантизму та вплинуло на поетику новел початку XX ст. Ці твори переносять читача в екзотичні краї, у світ краси та поезії. Вони показують незвичайних героїв з тонкою душевною організацією. З’являється нетрадиційна для тогочасної літератури, екзотика: кримські гори, безкінечне море, сліпуче сонце, розкішні пейзажі, чужі традиції. Їх мета – розкрити «правду» життя, зобразити типових героїв у типових обставинах, показати актуальні суспільні проблеми. Візитною карткою письменника стало поєднання різних стилів та активне використання засобів мистецтва.

Отже, органічне тяжіння до впорядкованості, краси, гармонії уможливило засвоїти елементи різних естетичних тактик. Водночас авторська манера письма М. Коцюбинського є цілком оригінальною, принаймні в контексті української літератури вона мала виняткове значення.

РОЗДІЛ 3
ПРИКМЕТИ НЕОРОМАНТИЗМУ В ДОРОБКУ М. КОЦЮБИНСЬКОГО

Проблема поетики прози М. Коцюбинського завжди перебувала в центрі наукових студій, оскільки розмаїття художніх засобів та вплив різних стилів створювали унікальний світ його творів.

М. Кодак вважає, що поетика це система, яка охоплює п'ять аспектів – пафос, жанр, психологізм, хронотоп, нарацію, а це зі свого боку уможливлює сприйняти літературний текст як внутрішню узгоджену систему [75]. Г. Клочек трактує поетику як художність літературного твору, співвідносну з поняттям художності як сутнісною особливістю літератури. Водночас поетика вживається у двох значеннях: наукова дисципліна, що вивчає естетичну форму, і еквівалент понять «художність», «художня форма», «мистецтво слова» та містить такі постійні смисли: «художність», «система творчих принципів», «художня форма», «цілісність», «системність» [68, с. 168]. Як зазначає В. Пахаренко, поетика – це наука про природу художніх творів, що об'єднує дві складові: теоретичну поетику та практичну [164, с. 217].

У дисертації поетику тлумачимо як сукупність змісто- й формотвірних засобів реалізації авторського задуму з метою створення цілісної картини світу.

Глибина художньої вартості творів Коцюбинського змушує замислитись над впливом європейської неоромантичної літератури та вивести творчість письменника за межі чітко окреслених рамок. Масштабний розвиток неоромантизму у світовому мистецтві, зацікавлення митця європейською літературою вможливлюють дослідження творчості письменника під іншим стильовим кутом. Як слушно зауважує В. Шевчук,

Михайло Коцюбинський – реаліст, а водночас – романтична душа і саме він вводить в українську прозу поетику новоромантизму [228, с. 7].

Криза національної літератури стала причиною зміни і в письменницьких пріоритетах, з'явився інтерес до внутрішнього світу людини, її душі, прагнень, мрій. Водночас відбувався бурхливий розвиток неоромантизму, за яким митець намагався подолати опозицію «людина – світ». Стиль різко змінив художні засади. У художній мові важлива роль належить символіці та контрасту, на основі якого вибудовується конфлікт твору.

Окрім цього, поетика неоромантизму передбачає наявність рис екзотизму, вітаїзму, особливого героя, який протистоїть суспільству, протестує проти буденного, потворного, який сповідує культ краси та прагне гармонії у всьому. Він протистоїть іншим, долає непорозуміння через свій потяг до досконалості. Неоромантичному твору властиві також мотиви утоми, очищення, переродження. За цими стильовими ознаками проаналізуємо твори М. Коцюбинського.

У цьому розділі простежимо систему художніх засобів, які застосовує письменник для побудови неоромантичного світу у повісті «Тіні забутих предків», у текстах новел «У грішний світ», «В дорозі», «На камені», «Цвіт яблуні», «Intermezzo», «Хвала життю», «Сон» та інших.

Названі твори віддзеркалюють основні особливості прози періоду, коли імпресіоністична домінанта послаблюється або ж набуває нового звучання в поєднанні з неоромантичними засобами.

3.1. Міфологізм як ознака неоромантичної поетики в повісті «Тіні забутих предків»

Поетика неоромантизму передбачає використання елементів фантастики як одного із засобів зіставлення реального й омріяного світу.

Взаємодія міфології й літератури – явище не нове, але в естетиці неоромантизму постало досить оригінальним і по-своєму новаторським, оскільки окреслило нові відношення літератури і міфології. Фольклорна стихія – то не тільки мірило повісті, її основа, а й засіб творення образів. Формуючи нові принципи відтворення художньої дійсності, ця стихія багато в чому визначила використання міфологічних структур та моделей, що, проникаючи у філософсько-естетичну свідомість, і стають ключем для пізнання сутності того, що відбувалося. Міфологічний принцип дає змогу проектувати на сучасність явища минулих епох, древніх архетипів та символів. Вічні образи, теми, характери, конфлікти плідно використовували у всі часи, але в добу неоромантизму міфологію використовували з особливою функцією – підкреслити власний національний неоромантичний особливий погляд, мислення, свідомість народу. В українській літературі зацікавленість власним національним фольклором та архаїчним мистецтвом спостерігаємо у творчості Лесі Українки (“Лісова пісня”), О. Кобилянської (“У неділю рано зілля копала”). Водночас провідним мотивом стає на етнографічно-достовірний опис язичницьких вірувань, а тенденція до створення власних авторських міфів, у центрі яких – сучасні конфлікти та екзистенційна проблематика. У М. Коцюбинського міфологізм найбільш яскраво репрезентовано в повісті “Тіні забутих предків”. Міфопоетика повісті «як система формальних і змістовних засобів втілення міфологізму» за О.Турган дає змогу «зчитати» закладений у творі зміст на рівні свідомого та позасвідомого сприйняття читача [202, с. 149].

У повісті фактично немає другорядних персонажів. Кожен образ несе на собі певне змістовне навантаження і лише їх ансамбль створює єдність подій. Світ природи зображено окремим таємничим світом, зі своїми законами. Фольклорна стихія – то не тільки мірило повісті, її основа, а й засіб творення образів. Формуючи нові принципи відтворення художньої дійсності, ця стихія багато в чому визначила використання міфологічних

структур та моделей, що, проникаючи у філософсько-естетичну свідомість, і стають ключем для з'ясування глибинної сутності того, що відбувалося. Автор виявляє амбівалентне ставлення до природи: вона привносить у людське життя гармонію, але й зумовлює в ньому трагедії.

Історія Івана та Марічки невипадково подана на тлі звичаїв і вірувань гуцулів, оскільки письменник шукає її джерело у таїнстві природи. Неоромантичні обставини первісного життя допомагають глибше показати поетичний світ природи і протиставити його буденному, руйнівному, прозаїчному світові людей. Автор наголошує на досконалості першого, а його герої – Іван та Марічка – показані частиною цього поетичного світу: «Так знайшов він у лісі те, чого шукав» [91, с. 56]; «Білі ярки, забившись у холодок під смереку, дивились дурними очима, як качались по мхах двоє дітей, дзвонячи в тиші молодим сміхом. Втомившись, вони забирались на біле каміння і лячно зазирали звідти у прірву, з якої стрімко підіймався у небо чорний привид гори і дихав синню, що не хотіла тануть на сонці» [Там само, с. 64].

Як неоромантична героїня, Марічка протистоїть буденному світу – вона найкраще почувається на природі, складаючи для свого коханого співанки, через кохання і тугу від розлуки з Іваном вона гине. Її образ, як і образ Івана, виписаний дуже поетично. Обоє знаходяться в ореолі музики, казок, легенд. Їх кохання – таке саме ніжне і поетичне. Цьому гармонійному та досконалому світові зображено життя Івана після смерті Марічки.

Натомість зовнішність і характер Палагни – повне протиставлення Марійки: «Палагна сама сідлала свого коня і закладала червоний постіл в стремено так гордо, неначе всі гори належали тільки до неї. На храмах були люди та далекі роди, пінилось пиво, лилась горілка, злітались усякі новини з далеких гір. Іван обіймав молодиці, Палагну цілували чужі чоловіки – ото диво яке! – і вдоволені, що набулись так файно, вони вертались знову до щоденних турбот» [Там само, с. 69]. Через неї Іван з предковічного,

магічного лісу перебирається на гуцульське подвір'я з його забобонами та примітивними інстинктами. Загалом протистояння лісу-хати як казкових сил і земного – господарського обійстя – також добре вписується в контекст національної міфопоетики, а в цьому творі створюють неоромантичне двосвіття. І якщо чутлива Марічка стає нявкою – міфічною істотою, то примітивна Палагна – лише коханкою сільського чаклуна Юри.

Митець культивує ідею краси життя, проголошує ідею гармонії між мрією і дійсністю. Легенди, казки, майстерно вкраплені у твір, надають йому неоромантичного колориту. Письменник зробив спробу показати нерозривний зв'язок світу людини і світу природи, тобто єдність одвічного, а також вплив потойбічного на життя людини. Повість набуває оптимістичного звучання, навіть трагічна розв'язка не затьмарює вітаїзму.

За принципом градації побудовано оповідь: бруд життя нагромаджується й поступово заповнює життя головного героя. Прагнення вирватися із буденності та сірості – не лише мрія головного героя, а й ідея самого твору.

Міфологічний принцип дає змогу проектувати на сучасність явища минулих епох, древніх архетипів та символів. Міфологічна структура повісті розгортається як певна "універсальна міфологічна схема" [115, с. 257]. Коцюбинський розв'язує художній конфлікт двосвіття через опозиційність місця дії: гори – низина. Типологію подібного просторового структурування, у якому головний герой долає в сходженні з гір до низу і намагається знайти хоча б тимчасове примирення, знаходимо у Ніцше, чий Заратруста, самітник і відлюдник, отримує вищі знання серед "чистого", наближеного до вічності місця, і приносить їх у світ, де померли всі боги, щоб відновити сакральні начала буття на іншому рівні. У первісному міфі герой, витримавши низку випробувань, відновлює світопорядок, встановлює нову єдність із соціальною спільнотою та природним колообігом, тоді як модерністська

міфологізація організовується навколо процесів відчуження та самовідчуження.

Ю. Лотман, досліджуючи особливості взаємодії літератури й міфів на початку XX століття, зазначають, що “ідеї Ніцше про рятівну роль міфологізуючої “філології життя” породжують поривання організовувати всі форми пізнання як міфопоетичні (на противагу аналітичному світоосягненню” [129, с. 108].

Взаємне “перетікання” міфу в літературу і навпаки особливо активно виявляється у проміжній сфері фольклору. Тому процеси неоміфологізації, які набувають провідної ролі у виробленні й становленні нових літературних течій кінця XIX – початку XX століття, цілком закономірно привертають увагу художників до казкових форм та мотивів.

Сакрально-магічна функція, стаючи провідною в діяльності людини, перетворює її на творця, наповнює внутрішнім сяянням. Палагна – здорова дівка, а грубим голосом і волосатою шиєю, разюче змінюється, йдучи на ранішнє ворожіння. “Її туге тіло, що не знало ще материнства, свобідно і гордо плило в молодих травах царинки, таке рожеве і свіже, як позолочена хмара, переповнена теплим весняним дощем” [91, с. 210]. Найбільш повно магічне світовідчуття в повісті Коцюбинського “Тіні забутих предків” виявляється в образі Юри, що “був як бог, знаючий і сильний, той градівник і мольфар” [Там само, с. 216]. “Од його слова гинула зразу худоба, сохла й чорніла, як дим, людина, він міг наслати смерть і життя, розігнать хмару і оперти град, вогнем чорного ока опопелить ворогів і запалити в жіночому серці кохання. Він був земним богом, той Юра, що хтів Палагни, що простягав по неї руки, в яких тримає світові сили” [Там само, с. 212].

Для міфологічного тексту характерні високий ступінь ритуалізації і розповідь про встановлення як самого світу, так і основних законів буття у ньому. “Міф у міфі” – своєрідна подвійність у структурі повісті, тому що поряд із відтворенням виробленого щоденною колективною практикою

трибу життя розгортається буття особистісно неповторне, “чудне” і дивне. Марічка вириває Івана із замкненого кола родового ворогування, де немає місця індивідуальному розмаїттю внутрішнього життя, а є лише однозначний поділ на ворога і спільника.

Марічка й Іван, діти гір, відкривають у собі звучання природи, голоси і шум гір та полонини, тим самим долучаючись до таємниці життя. Протягом усього життя герої черпали від природи енергію та знання, відповіді на всі питання: «Умів знаходити помічне зілля-одален, матриган і підойму, розумів, про що канькає каня, з чого повстала зозуля, і коли оповідав про все те вдома, мати непевно позирала на нього: може, воно до нього говорить? Знав, що на світі панує нечиста сила, що арідник (злий дух) править усім; що в лісах повно лісовиків, які пасуть там свою маржинку: оленів, зайців і серн; що там блукає веселий чугайстир, який зараз просить стрічного в танець та роздирає нявки; що живе в лісі голос сокири. Вище, по безводних далеких недеях нявки розводять свої безконечні танки, а по скелях ховається щезник. Міг би розказати і про русалок, що гарної днини виходять з води на берег, щоб співати пісень, вигадують байки і молитви, про потопельників, які по заході сонця сушать бліде тіло своє на каменях в річці. Всякі злі духи заповнюють скелі, ліси, провалля, хати й загороди та чигають на християнина або на маржину, щоб зробити їм шкоду. Не раз, прокинувшись уночі, серед ворожої тиші, він тремтів, сповнений жахом...» [91, с. 216].

Іван відкриває головну потребу свого існування в потребі самозаглиблення, дослуховування “інших мелодій”, що жили в ньому, неясні і невловимі”. Тому, коли він починає грати на флоярі, здобуваючи це мистецтво від світу, що весь був “як казка, повна чудес, таємнича, цікава й страшна” [91, с. 213], йому відкривається особливе бачення довкілля. “Задуманий все, встромляв очі кудись поза гори, неначе видів, чого не бачили другі” [Там само, с. 213]. “Чудна пісня” Івана – це і пісня бога-сонця, що пробуджує природу, “вкладаючи свою голову в землю”, і пісня весни, і

пісня полонини, дух якої однаково живе в людях і звірях, що її населяють. Марічка обзивається на гру Іванової флояри, “як самичка до дикого голуба – співанками. Вона їх знала безліч. Звідки вони з’являлись – не могла б розказати. Вони, здається, гойдалися з нею ще в колисці, хлюпались у купелі, родились у її грудях, як сходять квітки самостійні по сіножатях, як смереки ростуть по горах. На що б око не впало, що б не сталось на світі: чи пропала овечка, полюбив легінь, зрадила дівка, заслабла корова, зашуміла смерека – все виливалось у пісню, легку і просту, як ті гори в їх давнім, первіснім житті” [91, с. 215].

Подібне “давнє, первісне” життя звучить у героях чистими тонами. Але, зазираючи в себе, вслухаючись у дивне звучання навколишнього, що відлунює у власній глибині, Іван добачає і слабкість, незахищеність, безпорадність людини у ворожому світі. Сходження на гори відкриває героєві неподоланну внутрішню роздвоєність. Хлопець, піднімаючись на вершину, відчував, як “його дихання в одно вливалося із диханням гір, і гордість обняла Іванову душу. Він хотів крикнути на вої легені, щоб луна покотилась в гори на гору, аж до крайнеба, щоб захитати море верхів, але раптом почув, що його голос пропав би у сих просторах, як комариний писк” [91, с. 216].

Марічку губить безжальна стихія природи, Івана внутрішньо виснажує і нищить надто “земне”, що не відає пориву до “інших, кращих світів”. Варто зазначити, що М. Коцюбинський типологічно орієнтований на філософсько-метафізичне осмислення феноменів життя і смерті. Природа основного конфлікту, актуалізована в коханні героїв повісті, лежить в іншій площині. Кохання героїв повісті “Тіні забутих предків” постає як чиста, замкнена в собі внутрішня подія душі, яка виводить людину з-під влади безособистісно-родового і через трагізм внутрішньої ситуації відкриває процес індивідуалізації, що безпосередньо пов’язане з творчим началом.

В образі Івана Коцюбинський вдається до казковості: народження героя вже вказує на “незвичайність”, матері дитина здається “обмінником”, не людським, а “нечистим” створінням. Не раз вона з ляком думала навіть, що то не від неї дитина. Не «сокотилася» баба при злогах, не обкурила десь хати, не засвітила свічки – і хитра бісиця встигла обміняти її дитину на своє бісеня» [91, с. 204]. Змалку Іван цікавився казками, не боявся ходити лісом, був не схожий на інших дітей, чим викликав здивування у людей: «... чи сум чорних смерекових лісів лякав дитину, тільки Іван все плакав, кричав по ночах, погано ріс і дивився на неню таким глибоким, старече розумним зором, що мати в тривозі одвертала од нього очі [91, с. 205].

“Чудна” дитина і підрісши дивилася перед себе, а бачила “якесь далеке і не відоме нікому” [91, с. 205]. Щодо цього О. Черненко зазначала, що “тіні атавізму сивої давнини покривають присмерком осамітнення дійової особи в “Тінях забутих предків” [223, с. 101]. Письменник відтворює “ілюзорний і самотній світ гуцулів” [Там само, с. 104]. Дослідниця проводить паралелі з мопассанівським твором “Горля”, наголошуючи на психічній хворобі Івана, що почалася ще в дитинстві. [Там само, с. 104]. На нашу думку, йдеться не про хворобливу психіку героя, а про особливу форму пам’яті, коли творче начало актуалізує і “виводить на поверхню” найсуттєвіші буттєві координати, наповнює життям “тіні забутих предків”, які мовчать і бережуть глибоку таємницю для останніх, не посвячених у велике дійство буття, до якого головні герої повісті долучаються шляхом своєрідної ініціації. Таким завершенням ініціації для Івана стає танець.

Перший танець героя – це танець життя, танець здобуття, посвяти і прилучення до таємниці радісної творчості, який відбувається після зустрічі зі щезником: “коли врешті знайшов, що віддавна шукав, що не давало йому спокою, і лісом попливла чудна, не відома ще пісня, радість вступила в його серце і залляла сонцем гори, ліс і траву, заклекотіла в потоках, підняла ноги в Івана, і він […] закружився у танці. [….] На сонячній плямі полянки, що

закралась в похмуре царство смерек, скакав біленьких хлопчик, немов метелик пурхав зі стебла на стеблину” [91, с. 208]. Якщо перший танець відбувається в горах, то другим стає бійка Івана з “земним богом” Юрою в долині: “Вони танцювали смертельний танець, оті чорні маски, з яких парувала гаряча кров” [91, с. 238]. У третьому танці герой знов піднімається в гори, але піднімається востаннє, і шаленство музики, шаленство тіла також стають останнім спалахом життя, який дотліває разом із гаснучою ватрою на полянці, де Іван зустрівся з чугайстром: “Шерсть прилипла до тіла чугайстра, наче він тільки що виліз з води, слина стікала цівкою з рота, одкритого втіхою рухів, він весь блищав при вогні, а Іван піддавав йому духу веселою грою і, наче в нестямі, в знемозі і в забутті, бив в камінь поляни ногами, з яких облетіли вже постоли” [91, с. 244].

М.Коцюбинський відтворює в образах архаїчно-родове, тотемне ставлення до світу. Ватаг – волинський ґазда – зображений як давній жрець вогню. “Високий ватаг, наче дух полонини, обходить з вогнем стоїще. Обличчя в нього поважне, як у жерця, ноги ступають твердо широко, а дим з головешки фурка за ним крилатим змієм”. Він серцем чує “хід полонинський”, як котиться вгору, на поклик весни, жива хвиля худібки і під ногами її радо зітхає земля. Він чує далеке дихання отари” [91, с. 217-218]. Ватаг – бог вогню – але й вогонь полонинський сам народжується й засинає, неначе бог. Сакральному началу ритуалізованих дій людини на полонині відповідає і “божественна” сутність речей (народження будзу, коли вогонь “ледве диха, і навіть дим соромливо тікає в вікно” [91, с. 223], і відчуття єдино сутності життєвої і природних стихій.

Споглядання навколишнього відкриває Іванові світ навколо як єдину цілісність, що існує за спільними законами. Тому небо бачиться для нього як “полонина небесна, де випасаються зорі, як білі овечки. Чи ще щось є в світі, опріч сих двох полонин? Одна послалась долом, друга горою, а між ними, як дрібна цятка, чорніє пастух” [91, с. 226].

Розмова вітру, гір, природи теж звучить “первісною і простою піснею: “Чому ти ся бай не жениш, високий Бескиде?” – “Бо зелена полонинка за мене не піде”, – сумно зітхає Бескид” [91, с. 219]. Але у цій розмові, як і в поклиці лісовий до Івана на гірський вершині, відчувається майбутня трагедія героя. Подібний художній паралелізм, надзвичайно характерний для фольклорного вибудовування і розгортання сюжетів, особливо любовних, має безпосередні витоки з міфологічних світоглядних засад. Тому можна говорити про те, що “міфологічність” художньої побудови твору виявляється у наявності повторів, подібностей і паралелей, коли окремі епізоди фактично постають як інваріантні моделі цілого.

У горах Іван вперше відчуває біль самоти: “Самота, як біль зубів, почина ссать йому серце. Щось велике, вороже душить його, ся затверділа тиша, байдужний спокій, сей сон небуття” [91, с. 227]. “В безконечних просторах загинув час, і не знати, чи день стоїть, чи минає” [91, с. 220]. Усамітнення і “зупинений” час виводять Івана до роздумів про світобудову і начала добра і зла. М. Коцюбинський відтворює особливий різновид космогонічної міфології, де основоположні питання буття знаходять пряме та опосередковане розв’язання у з’ясуванні питань про походження і природу діянь бога і зрадника. “Бог все знав на світі, лише нічого не міг зробити”. “А бог лиш крав та давав людям” [Там само, с. 225]. Іван у різні періоди свого життя долучається як до “вищого”, сповненого сакрального значення життя полонини, так і до існування в низині, де своя ритміка і закон підтримання буття. “Так йшло життя, худоб’яче і людське, що зливалось докупи, як два джерельця у горах в один потік” [Там само, с. 232].

Але розбуджене несвідомими творчими потягами особистісне начало героя не дає змогу Іванові “розчинитися”, “віддатися” такому плину дійсності. “Життя наше коротке – блисне та й згасне” [Там само, с. 238], – зауважує Коцюбинський, вмотивовуючи згасання життя в Іванові, втрату у героя смаку до нього. Втрата Марічки означала втрату можливості

переутвердити і змінити буттєві закони, тому Іван підкоряється фатуму. “Так вже, певно, йому судилося” [Там само, с. 239]. “Вже його зірка ледве тримається в небі, готова скотитись. Бо що наше життя? Як блиск на небі. […] Тусок обіймав серце Івана, душа банувала за чимсь кращим, хоч невідомим, тяглась в інші, кращі світи, де можна б спочити” [91, с. 240].

Присмеркові настрої автора відчуваються у філософському осягненні проминальності, у якій “мудрий спокій єднає життя і смерть” [Там само, с. 224]. “Тіні забутих предків” проектуються не тільки на широкий контекст світової літератури та модерністичне розуміння людської душі й дихотомії існування, у якій вона є домінантною. Задум твору співзвучний ідеї Ніцше щодо повернення до природи, до втраченої цивілізацією первісної гармонії. У повісті спостерігаємо алюзії та перегуки з іншими творами самого автора, наприклад, наприкінці автору легко вгадується пафом “Цвіту яблуні”: “Що наше життя? Як блиск на небі, як черешневий цвіт...” [Там само, с. 226].

Зустріч з нявкою для героя, що усвідомлює незворотну втрату і неможливість повернення Марічки до нього, може дати лише тимчасове повернення до безжурної молодості і радості, Іван знову стає “легким й щасливим” [Там само, с. 241]. Але “сухий і зловісний” сміх нявки (антитетичного створіння, що вводить “темне”, нічне, згубне начало до образу вивищеної мрії – своєрідні паралелі музи-мрії-коханки трапляються в цей час досить широко у літературі, орієнтованій на модерністський спосіб світосприйняття) розбиває бажане “довічне” з’єднання Івана й Марічки. “Поклик кохання й муки”, що вчувався героєві десь з глибини як стогін Марічки, відлунюючи в його серці, так і не перетворюється більше на щасливу пісню весни і радості, що одлунала колись у горах як виклик холодним, застиглим просторам.

Коцюбинський у фінальних сценах повісті актуалізує в зображенні похоронного обряду гуцулів головний мотив власних філософсько-художніх роздумів над “вічною загадкою” буття людини на землі. Смерть “повертає”

Івана в той світ, який відразу відсторонився від хлопця ще при народженні, світ, що ще не знає вирізнення духовно-просвітленого і живе інстинктивним, первісно-родовим. Смерть приносить і примирення: “Смертельне світло сплітало сітку однакових тіней на мертвім і на живих обличчях. […] мудрий спокій єднав життя і смерть” [Там само, с. 246].

Але навіть після загибелі Іван зберігає ознаки причетності до особливого знання буття, до якого тягнувся одразу, часто майже підсвідомо відкриваючи для себе: “Жовте лице Івана спокійно лежало на полотні, замкнувши у собі щось тільки йому відоме” [Там само, с. 246]. Хоча трагічна сутність вивищення над “звичайним” плином життя подарувала героєві лише короткі миті щастя, власної повноти, а в останньому відкрила лише постійний біль пам’яті і одвічне запитування, на яке немає відповіді. “По обличчю мерця все розростались плями, наче затаяні думки його ворушили, безперестанку міняючи вираз. В піднятому кутику вуст немов застрягло гірке міркування: що наше життя? Як блиск на небі, як чершневий цвіт” [Там само, с. 248].

Письменник, спостерігаючи за життям карпатських жителів, відзначав у листі до Горького від 29.07.1911 р.: “Коли б Ви знали, яка велична тут природа, яке первісне життя. Гуцули – надзвичайно оригінальний народ, з багатою фантазією, зі своєрідною психікою, зі своєрідною психікою. Глибокий язичник – гуцул все своє життя, до смерті, проводить у боротьбі зі злими духами, що населяють ліси, гори і води. Християнством він скористався лише для того, щоб прикрасити язичницький культ. Скільки тут красивих казок, легенд, повір’їв, символів. Збираю матеріал, переживаю природу, дивлюся, слухаю і вчуся” [95, с. 49]. Саме цю любов, враження від природи, українського народу він проніс через всю повість. Життя гуцулів ще змалечку оповите вірою в Бога. У той же час, їх постійно оточують нявки, лісовики, чугайстри, мольфари, щезники, ворожки, русалки, різні духи тощо. Етнографічні факти М. Коцюбинський, як неоромантик, майстерно вплів в

екзотичний образ життя давніх мешканців карпатських гір, що його творив у повісті. Однак письменник не ідеалізує життя гуцулів, сповнене атавістичних забобонів та криавих помст. Образи «забутиз предків» парадигматично збіжні з постатями сучасників у тому, що проявляють одвічні людські гріхи та слабкості.Саме Гуцульщина як тоді, так й сьогодні залишається яскравим прикладом втілення українських звичаїв, вірувань, традицій, побуту, ремесел, вірувань.

Мотив проминальності позначений не лише трагізмом: у ньому переплітаються також елегійні й оптимістичні ноти, як у цій сцені прощання гуцулів із померлим. Завершується коло земного існування однієї людини, проте продовжується могутній могутній і всеохопний цикл життя, що не знає меж і не визнає смерті. У нотатках письменника зберігається гуцульська мудрість, яка добре ілюструє цей всесвітній закон, що йому підлягає все живе, зокрема й людина: «Як свічка згорить, так і чоловік умирає, лиш тота ясність душі лишається перед Богом» [95, с. 234].

Саме обряд поховання М. Коцюбинський спостеріг у селі Криворівня: «У селі потрапив на оригінальний обряд. Уночі померла десь стара жінка – і ось із далеких хат (тут хата від хати за кілька верст) зійшлися люди. На лаві під стіною лежить покійниця, горять перед нею свічі, а в хаті поставлено лавки, як у театрі, і на них сидить маса людей. Тут же, біля покійниці в сінях, зібралася повеселитись молодь. І яких тільки ігор не було! Сміх лунав безперервно, жарти, поцілунки, крик, а покійниця скорботно зімкнула вуста, і жевріють похоронним блиском свічі. І так цілу ніч...» [Там само, с. 159] .

Автор широко звертається до поетики неоромантизму, дає можливість читачу відчути всю містичність і трагічність того, що відбувалося: «З лускотом й зойком летить десь в долину зрубане дерево в лісі, аж гори одвічно зітхають, – і знову плаче трембіта. Тепер вже на смерть... Спочив хтось навіки по тяжкій праці. Закувала зозуленька та коло Менчила... от тепер вже співаночка комусь си скінчила...» [94, с. 16].

Коцюбинський підніс фольклорні образи до рівня філософсько-поетичного узагальнення. Саме цим письменник привертає увагу до народної мудрості, досвіду та оспівує ідею істинної краси. Яскраво неоромантична повість побудована на зіткненні дійсності та мрії, буденності та поетичного світу краси. Її , як і “Лісову пісню” Лесі Українки, називають тріумфальним завершенням цілого періоду шукань шляхів освоєння фольклору. І не лише тому, що Коцюбинський був представниками неоромантичного стилю, а й тому, що ключ до зміни людини, стосунків він убачав у тому, що знаходилось поруч, – у природі, яка, не тільки за неоромантизмом постає досконалим середовищем, а є і первісно гармонійною.

Завдяки талановитому поєднанню регіональної екзотики, фольклорно-міфологічних ремінісценсій іх модерністським розумінням ідеї циклічності буття Михайло Коцюбинський створив повість класичного рівня із виразними домінантами поетики неоромантизму.

3.2. Двосвіття та пошук гармонії й краси – питомі риси неороматичних творів

Концептуальним для неоромантизму стає двосвіття, в основі якого лежить різке протиставлення ідеалу та дійсності. Реальність розпадається на буденне «тут» (матеріальний, часом потворний, реальний світ) і романтичне «там» (прекрасний, ідеальний світ мрій). Несприйняття дійсності, бажання зануритись в інший, більш досконалий світ, породжує двосвіття. Неоромантики занурюються в мрії і сподівання. Така відстороненість від реальності й спроба втечі в ілюзію мають різні причини. Для М. Коцюбинського ними стали не тільки суспільні події, а й перипетії в особистому житті.

Подвійне життя гнітило письменника. Втома двосвіття позначилась і на його творчості. Як наслідок, з'являється низка новел, де протиставляється реальний і вигаданий світи.

Сам М. Коцюбинський зізнавався: «З того, як художник трактує свої мотиви, можна пізнати його душу. Хоч сам холодний, душа рветься на південь» [94, с. 172]. Ця двоіпостасність простежується і у вдачі митця. Душевна втома, суспільна криза, розчарування призводять до того, що він вибудовує інший, досконалий світ у творах. Тому головним принципом стає контраст, завдяки якому зіштовхуються реальність і мрія, поезія та проза життя. Майже в кожному творі наявне таке протиставлення, тому важко визначити, який саме тип неоромантичного двосвіття зображує письменник. У тому чи тому творі на перше місце митець ставить певну неоромантичну проблему й показує шляхи її розв'язання. Звичайно, цей поділ є умовним, однак спробуємо окреслити найбільш яскраво висвітлені.

Двосвіття як найважливіша ознака неоромантизму властиве багатьом новелам М. Коцюбинського. Він не тільки мріяв про гармонію в житті, а й робив усе можливе для побудови світу прекрасного. Він пильно помічав навіть найменший прояв красивого як у людських взаєминах, так і навкруги. Краса стала одним із естетичних принципів його життя. «Поезія жити не може на смітнику, а без неї життя – злочин» [94, с. 129], – ці слова стали епіграфом до його неоромантичних творів, які збагатили скарбницю не тільки національної, а й світової літератури.

Лейтмотивом творчості Коцюбинського можна вважати пошук гармонії та краси, тому в його творчості постійно наявні два світи: світ брудної дійсності і яскравий світ поезії. Саме в цьому виявляється поетика неоромантизму, оскільки письменник доводить наявність іншого світу краси, без повсякденного бруду.

На думку чеського літературознавця та перекладача творів М. Коцюбинського В. Хорвата, повість «Тіні забутих предків» не єдина у

творчому доробку письменника, що позначена яскравими рисами неоромантизму: «Давно вже не читав я такого прекрасного оповідання» [123, с. 120], – зазначив В. Хорват про новелу **«Сон»**, яка розпочинається зіткненням дійсності й мрії: «Щодня було те саме. […] очі байдужно приймали все до нудоти знайоме» [92, с. 74]. За принципом градації побудовано подальшу оповідь: бруд життя нагромаджується й поступово заповнює життя головного героя. Прагнення вирватися із буденності та сірості – не лише мрія головного героя, а й ідея самого твору.

Песимістичний настрій новели «Сон» підкреслює і пейзаж – навіть у природі не може знайти Антон того, чого прагне: «Деревця, недавно посаджені, були поламані вщент і простягали до неба свої цурпалки, тверді, колючі, обдерті, з клаптями шкури-кори. З лавок, де хтось насипав купами землю, текли на стежку брудні патьоки […]. Осіннє небо нудьгувало понад бульваром, і все те – сіре, слизьке, убоге – ворони вкрили сіткою крил, засіяли грубим, скрипучим криком” [Там само, с. 74]. Письменник уважно добирає епітети: «сіре, слизьке, убоге» – ключові слова, спроектовані на душевний стан героя, на його невдоволеність і розпач, які накопичуються.

Неможливість жити в бруді та огида до оточення поступово посилюються. «Антін покидає бульвар і виходить на міську площу, де в самому центрі – калюжа. Йому не треба дивитись на місто. Він може глянуть в калюжу і побачити город» [Там само, с. 75].

Г. Клочек у статті про особливості внутрішнього світу художнього твору зазначає: «Якась одна деталь, явлена у свідомості, здатна викликати таку ланцюгову реакцію асоціацій, що перед нашим внутрішнім зором постане цілісний світ з багатьма конкретними подробицями» [68, с. 56]. Образ калюжі є яскравим прикладом, адже він передає інтенсивність вияву зображуваного.

Неоромантики, і М. Коцюбинський зокрема, надавали особливого значення художнім деталям – яскравим, суттєвим, які в розкритті характерів,

у зображенні навколишнього є значно промовистішими, ніж конкретизація чи докладний опис. У творах митця дуже часто трапляються оригінальні зорові й звукові деталі, які допомагають виявляти ідейні зв'язки, розкрити образ найповніше, простежити композиційну будову. Вони створюють досконалі мікрообрази або цілісну картину, тому М. Коцюбинського називають майстром художньої деталі. Художній твір сприймається не одразу, а в ході поступового розгортання тексту, як картина живопису. Деталь, яка вказує на ціле, несе більше художньої інформації. «На цьому побудована поетика А. Чехова, В. Стефаника, Е. Хемінгуея. Така деталь, сказати б, збуджує читацьке сприйняття, стимулює його до творчості, робить «співавтором» твору. У цьому відношенні активність читача в процесі читання – одна з провідних функцій художньої деталі. Звідси – надзвичайне враження від новел М. Коцюбинського» [107, с. 54], – зазначає Юрій Кузнєцов.

М. Коцюбинський пережив родинну драму, розхолодження стосунків із дружиною, що не призвело до розлучення, а спонукало подружжя освіжити свої почуття. Подібну колізію в образах Антона й Марти простежуємо і в новелі «Сон», де причиною втоми автор вважає сімейні стосунки.

Короткий вступний пейзаж передає відчуття монотонності та сонного спокою містечка, у якому нічого не діється й панує задушливий застій. На думку Я. Поліщука, письменник знаходить вдалий символ для характеристики цього стану: це "мертвий спокій калюжі" [169, с. 138]. Далі це враження мертвої атмосфери перекидається на приватне життя міського інтелігента Антона, якого дратують розгардіяш у домі, неохайний вигляд дружини та її приземлено-побутові розмови. Творча натура Антона бунтує проти рутинного й одноманітного міщанського існування, шукає виходу поза межі цього тісного та задушливого світу, який, цілком влаштовує дружину. Проте він уже звик до відчуження та нерозуміння оточення: весь "заслуханий в собі", "неприсутній", відрухово підтримує розмову та виконує буденні

функції, і лише “порожнім оком, зверненим вглиб, зраджував скрите, затаєне в собі” [92, с. 158].

Таємницею Антона є внутрішня втеча від реалій, багата гра уяви, що приносить справжню творчу насолоду. Коцюбинський яскраво змальовує світ уяви, з численними захопливими деталями. Це розказаний героєм сон, що є чудовим віддзеркаленням ідеального світу, абсолютної краси та гармонії. У сні Антін опиняється на екзотичному острові, серед чарівних пейзажів, моря, сонця, квітів і зустрічає загадкову незнайомку, що править за втілення його мрії про ідеальне коханння та глибоку спорідненість душ – розуміння без слів, за доомогою погляду і жесту. Тому ідилічний пейзаж існує не сам по собі, він відображає гармонію взаємостосунків героїв. Сон реалізує мрію Антона, яка так ніколи й не втілиться в житті, проте саме за це цінують мрії, тужать за ними. Пережитий у сні стан осяяння обдаровує героя несподіваним духовним багатством, на противагу цінованим у родині інтелігента матеріальним благам.

Перший опис дружини свідчить, що Марта стала чужою для Антона: «Жінка спустила з постелі ноги, голі і білі, наче застигле сало» [92, с. 76]. М. Коцюбинський використовує натуралістичні подробиці для експресивності цього опису, оскільки порівняння, «наче застигле сало», викликає відчуття огиди. Майже постійно у свідомості Антона з Мартою асоціюється ціла низка неприємних речей, і як наслідок, оповідь забарвлюється у сірі, темні тони. М.Коцюбинський-художник невипадково зупиняється на кольорах. Знаходимо таке трактування сірого: «Кожен, хто обирає цей колір, хоче від усього відгородитися стіною. Безучасність, таємність, бажання, у якому не хочеться зізнатися навіть собі. Під час сильної втоми сірий стає захисною реакцією» [234, с. 223].

Сни героя, навпаки, яскраві. В описі дівчини, яка сниться Антону, переважають два кольори: золотий та блакитний. «Скільки було блакиті!», «Вона обняла мене очима – а в них я побачив все море і ціле небо» [92, с. 82].

Давно відомо, що настрій людини, самопочуття залежить від кольорової гами, яка її оточує. Блакитний колір одвічно символізував мрію, а більш насичений синій – пов'язаний з психологічною потребою задоволення. «Чим насиченіший колір, тим сильніше він кличе людину в безмежність, пробуджує в ній потяг до чистоти. Синій – це небесний, колір вірності, спокою, «синього птаха» та інтуїції». Стає очевидним, чому море–небо–очі дівчини одного кольору. Цим лише посилюється потяг до досконалості як у суспільному (навколишньому) житті, так і в стосунках між людьми. Характерно, що наприкінці новели Марта одягає синій костюм, «що був їй так до лиця» [92, с. 83]. Колір волосся дівчини зі сну теж не є випадковим: світлий золотий колір посилює необхідність радості та краси: «Це колір надії, найбільш близький до денного світла, несе у собі радість. Такий колір обирають люди, які шукають оновлених стосунків, які сподіваються на краще». Символіка кольорів працює на посилення протиставлення двох світів: прози і поезії. Сни Антона – яскраві, кольорові з перевагою сонячних, світлих тонів, а реальність, навпаки, зображена темними кольорами. Чорний, сірий, темний лише підкреслюють обмеженість стосунків героя з дружиною: «Красою слова, блиском уяви він оглушив Марту, скорив, водив за собою. Вона йшла з ними, непотрібна, та третя, як тінь…» [92, с. 85].

М. Коцюбинський дбає про емоційну насиченість оповіді. Мотив утоми стає одним з ключових у творі. Вона накопичується, і душа героя починає бунтувати: «Антін уже бачив картину, яку застане. На нього війнуло, як з гнилого болота улітку, тим знайомим теплом їдальні, молока з чаєм, розпареним жінчиним тілом й котом, що вічно валявсь на канапі. І справді, він все те побачив…» [92, с. 78].

Жадання краси, поезії активізує Антона не тільки внутрішньо, а й підштовхує до активних дій. Динаміку психічного стану героя та його кульмінацію передає внутрішній монолог, породжений спілкуванням з дружиною: «Мертвий спокій калюжі не могла скаламутить сильніша хвиля, і

се так дратувало Антона, що йому хотілось крикнуть або вибити шибку, щоб з тріском і дзвоном впустити в хату свіже повітря» [92, с. 78].

Ці слова є фінальним акордом умовної першої частини новели. Друга починається описом яскравого світу краси та поезії: Антону сниться сон. Зигмунд Фройд зазначає: «Наші сни – це не що інше, як власні фантазії, рушійною силою яких є невдоволені бажання. Мова у своїй неперевершеній мудрості вже тоді вирішила питання про суть снів, коли вона розпорядилася називати повітряні творіння людини, що фантазує, «снами-мріями». Коли ж, незважаючи на цю вказівку, суть наших снів залишається переважно нечіткою, то причиною є те, що вночі у нас оживають і такі бажання, яких ми соромимося, які мусимо приховувати самі від себе, які саме тому витісняються, переходячи у несвідоме. Нічні сни є такими ж здійсненнями бажань, як і фантазії». М. Коцюбинський не випадково обирає сон засобом зображення: «Людина, чутлива до мистецтва, по-особливому ставиться до реальності сну. Ця людина ставиться до них уважно і з цікавістю, адже з тих образів вона пояснює для себе життя, завдяки цим подіям вона призвичаюється до життя» [152, с. 56]. Спрага краси та поезії породжує те, чого він так прагнув у реальності. Фантазування – одна із ознак неоромантичної техніки – у зрілого М. Коцюбинського стає домінантною. Письменник за допомогою сну створює ідеальний світ, модель ідеальних стосунків: «Я сідав на траву, вона лягала на теплий камінь, сама гаряча, наче вбирала в себе тепло скель, що служили їй за підставу. І поки вітер грав золотом її волосся, а я в її очах дивився на небо й на море разом» [92, с. 86], «Я цілував уста, що промовляли до мого серця, що знали мову моєї душі [92, с. 89], «Ми говорили навіть тоді, коли мовчали» [92, с. 87].

Автор доводить, що лише духовно багата особистість, яка прагне вирватись із сірості, може знайти цей вихід хоча б уві сні. Саме в цьому творі яскраво простежуються неоромантичні настрої митця. Тут з усією гостротою протиставляється буденність і мрія. Слід визнати вагому роль цього твору в

художній спадщині письменника як показника ідей неоромантизму в українській літературі. Туга за красою, що звучить у кожному рядку новели, створює особливий неоромантичний колорит: «Я стояв ранком на острові серед моря. Високому, прекрасному, гордому. За морем, у синім тумані, потопала стара земля. Мені здавалось, що в молодій гордості острів одірвався од землі і поплив у світ творити самостійне життя, власну красу»; «Я весь був як пісня, як акорд суму, що злився з піснею моря, сонця і скель» [92, с. 79]. Мотив протистояння суспільству, юрбі, буденному життю посилюють конфлікт новели: «Ми належимо з вами до самотніх, здається, як і наш острів» [92, с. 94]. Мотив самотності звучатиме ще в багатьох творах, адже це є однією з ознак неоромантичного героя.

Автор використовує принцип антитези: протиставляються характери Антона й Марти, обох жіночих персонажів (дружини та жінки зі сну героя), сірий інтер'єр помешкання та екзотичний острівний пейзаж, рутинна дійсність та казковий світ в уяві героя. У вирішенні цих дилем автор надає перевагу модерному погляду на людину, у якому підноситься ідея гармонії душі над станом фізичного існування. Антін захищає своє право жити картинами уявного щастя, занежбавши реальні враження світу, де він не бачить для гідної самореалізації. Звідси своєрідна філософія, що підносить понад усе гру уяви: "Для нього не було різниці між дійсністю і сном. Яка різниця, коли у сні так само бачиш, смієшся, страждаєш, переживаєш? Хіба дійсність не щезає так само безслідно, як сон? Хіба життя не бистроплинний сон, а сон не життя? [92, с. 159].

Картина сну становить автономну функцію твору, вона є своєрідною новелою в новелі, всавним сюжетом, що рганізовує та динамізує всю композиційну структуру. А предметною, глибоко відчутною та тонко вираженою, образною фактурою цієї картини є казкові пейзажі гір та моря, у яких неважко впізнати капрійські імпресії М. Коцюбинського. Оповіджений сон робить враження на Марту, яка не раз переиває монолог героя, перепитує

про істотні деталі, адаптуючи зміст до всласного рівня розуміння. Він спонукає до переосмислення родинних стосунків, до визволення з неволі сірих міщанських буднів та обивательської ницості [167, с. 140].

Яскравим прикладом неоромантичного двосвіття є також новела **«Лист»**. Початок твору – ліричний, забарвлений у світлі тони: син приїжджає додому, його зустрічає сестра й старенька мати. Щоб змалювати таку зворушливу та чуйну зустріч, письменник добирає цілу гаму засобів і, як наслідок, оповідь забарвлюється у світлі тони: «Мамині руки розігнулися неохоче, і я побачив, як летіли на мене в золотому промінні волосся рум'яне лице»; «Радість першої стрічі злилась з ранішнім сонцем» [92, с. 168].

Зазвичай митець різко протиставляє два світи в художньому творі, так і в цій новелі образ сонця як символ світла, радості використано дуже часто: «молоде сонце било у всі чотири вікна» [Там само, с. 168]; «друге сонце раптом зайнялось, розтягло мамині зморшки, засвітилось в очах – і я вже нічого не бачив» [Там само, с. 169]; «ми залишились у залитій сонцем кімнаті» [Там само, с. 169]; «в той сонячний день я сам був сонцем, навколо якого крутились планети» [Там само, с. 170]. Різка зміна тону оповіді досягається за допомогою використання натуралістичних деталей: «Мати викликала сестру з пекарні, і велися в кутку таємничі наради, у яких мені зрозумілими були тільки окремі слова: «порізать печінку, сточити кров» [Там само, с. 170].

Контрастне змалювання двосвіття тепер присутнє в кожному епізоді: «Зо всіх куточків, зі стін, з вікон, з долівки, і з мене самого вставали загадки дитинства і пливли передо мною, як сонячні плями на лісовій полянці. Стільки в них було рясного й принадного, скоріше веселого, ніж сумного, що я почав забувати дійсність. І так мені дивно зробилось, коли ті сонячні плями заскали раптом, наче крапельки крові, чужі слова: заколоти… зарізати… одтяти голову, ніжки» [Там само, с. 170]. Словосполучення «чужі слова» письменник навмисно використовує для характеристики своїх рідних,

оскільки вони стають для нього незрозумілими і чужими: «Як могли вільно і так спокійно проходить ті жорстокі слова через невинні уста сестри, як з ними мирилось добре мамине серце?» [Там само, с. 170].

Далі світ жорстокості змальовано за допомогою нагромадження натуралістичних картин та образів: «зі смертельним жахом, іще безшерсте, як гола дитина, металось порося по подвір'ю, і з-під ножа, що стирчав йому в грудях, збігала вздовж ніжки кров» [Там само, с. 171]; «Справлене, чисте, як гола дитинка, що захлиснулась у купелі, воно підігнуло під себе зламані ніжки і міцно замкнуло зубами свої болі і жах. В куточку накритого повікою ока блищала ще свіжа сльоза...» [Там само, с. 171].

Для підсилення емоційності описи образів рідних теж змінюються: «По повних Оліних руках, голих по лікоть, стікали струмочки свіжої крові»; «Перший раз її поцілунок не мав для мене смаку»; «Моя мати, моя добра старенька мати байдужно вдивлялась у миску, переповнену кров'ю»; «Куховарка з таким гуком жбурляла на лаву чиїсь поламані ребра, що аж мене боліло» [Там само, с. 172]. Контраст – головний засіб, за допомогою якого письменник створює двосвіття: «з їх кошиків, повних слизького м'яса, виглядали барвінок і первоцвіт» [Там само, с. 172].

Неоромантичний герой протиставляє себе більшості, водночас посилюючи неоромантичне протистояння: «Щось стало між нами», – стверджує і герой цієї новели. Пізніше автор вимальовує узагальнений образ людей, порушує питання способу їх життя, їх світу, викриває жорстокість: «Сокири з моторошним хрумтінням ламали кістки, роздроблюючи мозок, а люди байдужно вештались серед застарілого запаху трупів і м'яли у руках серце, таке саме, як їхнє власне, не чутливі до холодного полиску мертвих очей, що таїли у собі сліди передсмертного жаху» [Там само, с. 172]; «І коли гості, наївшись, говорили слова любові, а на губах в них блищало сало забитих – я їм не вірив» [Там само, с. 173].

Церкву як символ святого та чистого місця змальовано як й інші образів: «І тут благословляють убійство!» [Там само, с. 173]. Створюючи низку символічних образів, письменник тим самим порушує вічне філософське питання духовності людини, доброти, співчуття. Звучить ідея оновлення суспільства, самої людини, викрито недосконалість світу і цим самим порушено питання гармонізації. Риторично звучить і останній рядок твору: «А поки – я не заздрю мудрощам мудрих і не надить мене спокій спокійних на прославленій ними землі…» [Там само, с. 173].

Недосконалість наявного світу М. Коцюбинський зображав у найменших проявах. Не влаштовувало неоромантика не лише суспільство, а й стосунки, оточення тощо. Так, намагаючись продемонструвати "чистіший" світ дітей, митець уводить образи дорослих, підкреслюючи бруд їх способу життя.

Таке протиставлення спостерігаємо в новелі **«Поєдинок»**: «Пані Антоніна часто губила серветку й, нагинаючись за нею, щипала Іванові ногу. Часом вона клала його руку собі на коліно. Людя зітхала й здіймала очі до Бога. – Спасибі тобі, добрий Боже!.. тепер усі щасливі…» [91, с. 390]. Зазвичай, щоб викликати почуття огиди до певного образу, письменник застосовує натуралістичні елементи або ж добирає деталі, які б посилювали це враження. Персонажі «дорослого» світу в цій новелі зображені так: волосся в Антоніни пахне «згірклою помадою, такою ж несвіжою як і сама пані», вона «пищала, як муха в павутинні», образи Івана Піддубного та пана Миколи зображені відповідно. Їх відтіняє чистий образ дитини: «Він бачив голі руки й довгі ноги під білою спідничкою і той чистий погляд дитячих очей… Нащо вони зробили свідком хатнього болота ту чисту душу?» [91, с. 390].

Тематично близькою до новели «Поєдинок» є і **«Подарунок на іменини»**, де теж чистому дитячому світу протиставлено жорстокий та брудний світ дорослих. Цей світ уособлюють батьки 10-річного хлопчика.

Для їх опису письменник обирає саркастичні засоби, які максимально відтворюють їхню духовну убогість та викликають почуття неприязні, огиди. Твір починаються з прізвища одного з головних героїв: Карпо Петрович Зайчик, яке абсолютно контрастне з сутністю самого героя. Далі письменник уводить низку деталей для створення цілісного образу: «Базарні лайки й гармидер участка ще клекотіли у ньому, сердито ворушили губи і квадратове лице, налили кров'ю кулак, ще важчий од грубого персня» [92, с, 87], «Його низьке чоло, що збігало у заросль волосся, як мілке плесо у лози» [Там само, с. 89], «Він почав їсти хтиво і неохайно, бризкав соусом на скатерть і жвякав ротом» [Там само, с. 90], «і врешті так впрів, що Дорі неприємно було дивитись на рясні крапельки поту на чолі в батька» [Там само, с. 90]. Вся життєва філософія батька полягала в тому, щоб син не відставав від панів («він щасливий, коли йому вдалось одного разу підсадити панича..» [Там само, с. 90], «Те, що його хлопець звався так само, як і віце-губернаторський син, що вони разом вчились і що Доря зважився бити таке паненя, – сповняло його радісним подивом» [Там само, с. 90]).

Зображуючи дитину, автор звертає увагу на атрибутику панського життя («знявши обережно картуз з стіни, де висів образ, він довго любувався новим сріблом листочків..» [Там само, с. 91]). Навіть у фінальній сцені батько зосереджений не на стані власної дитини: «Отут, під боком сиділа його власна дитина, замкнувши ворожнечу у серці, з якимсь правом на батька, на його вчинки, і судила, наче чуже. Се його дратувало. Не міг же він, батько і поліцейський чиновник, якого боялись навіть дорослі, скорятись і каятись перед якиимсь шмаркачем», «…у нього були важніші справи, над якими треба думать. Тепер губернатор напевне вижене з служби» [Там само, с. 91]. Символічним є образ картуза, який Доря губить, біжучи рятувати жінку, і який батько після всього «підняв Дорин картуз, обтер старанно» [Там само, с. 91].

З не меншою огидою створений і образ матері: «Сусанна, вип'явши зад у великих лапатих квітках, збирала з помосту своє волосся» [Там само, с. 91], або «Цс… – писнула слабо Сусанна, колихнувшись важкими грудьми, і всім м'яким тілом, як тістом, що вилізло з діжі, навалилась на подушку» [Там само, с. 91]. Своєю життєвою позицією вона близька до чоловіка: «Скільки є дітей: і в казначейші, і в поліцмейстера… а ніхто не побачить, лиш Доря… Подумати тільки: подивитись, як будуть вішать людину. Вона і сама б хотіла. Ах, Дорька щасливий… Забувала про Дорьку і всі думки звернула на себе. Їй було гірко. Прожила на світі до тридцятого року, а ні разу не довелось нічого такого бачить. Сиди цілий вік в кухні, бабрайся у помиях і ніколи тобі ні приємності, ні розваги…» [Там само, с. 92].

Зазвичай, вимальовуючи неоромантичне двосвіття в художньому творі, М. Коцюбинський композиційно виокремлює частини, тим самим посилюючи емоційність сприйняття. Якщо в першій частині змальовано світ дорослих, то другу присвячено дитячому сприйняттю навколишніх подій. Оповідь набирає зовсім інших тонів. Замість зовнішнього та докладного опису маємо лише штрихи до образу хлопця: «Тоді він раптом вискочив з ліжка, теплий, золотистий, довгий, на худих стегнах, і присів серед хати над пароходом» [Там само, с. 91]; «Одягався поспішно, з почуттям свята й існування, з дрижанням кожної жилки од холоду й тепла маминих рук, жадний на весь світ, наче горобчик, що все розкриває пащу в гнізді» [Там само, с. 91].

Дитина була в щасливому очікуванні свята: «Доря підняв на батька очі. Поїдуть? Куди? На рибу, може? Тиха річка і босі ноги, якими можна бродить по пісочку… Вудлище – луком і сріблясте мигтіння рибки на волосіні. «Бовть!» – сказала вода, ковтнувши камінчик» [Там само, с. 92].

У стилі казки змальовує письменник почуття дитини, щоб контрастніше зобразити світ дорослих. Щоб посилити це протистояння, митець традиційно вводить протилежні за зображуваним картини: «Земля

будилась. Гречка попливла білим пінистим шумом, до ріллі припадали теплими грудьми пташки, а вітер гойдав дивину і волошки. Повні, рожеві, як діти, збуджені зі сну, плили по небі хмаринки, в стерні, певно, вже починали свою роботу жуки, а польові мухи чухали десь лапками живіт та розправляли злежані крила. Куди ще їхати? От злізти б тут, побігать по широкому полю або полежать в траві» [Там само, с. 91].

Жорстокий світ дорослих та природна реакція дитини змальовано в останніх сценах: «Доря промчався до риштовання, замітаючи полами глину, гублячи синій картуз і розкриваючи широко руки. Наскочив на жінку і з криком обняв їй коліна. – Не треба!..» [Там само, с. 92], «Чекай, – думав він гірко про батька, – будеш ти знати, як я тобі повішусь» [Там само, с. 92]. У фінальній сцені передано думки батька і сина, контрастні між собою: якщо син був озлоблений до світу дорослих («Тоді Доря візьме тихенько ножа, наточить або, ні, краще сокиру, – і одрубає Якимові голову по самі плечі» [Там само, с 92], «Перед його очима все ще гойдалась чорна фігура» [Там само, с. 92]), то думки батька зосереджено на буденних речах («Не підкував, стерво…», «З холодком в серці він чіплявся за ті неприємні думки, уявляв губернаторський гнів, свої благання» [Там само, с. 92]). Стосовно сина його цікавила лише одна думка: «Він бажав Дорі добра, а замість того дістав невдячність» [Там само, с. 92].

У своїх творах М. Коцюбинський часто протиставляє світ природи і світ людей, оскільки саме світ природи є тим гармонійним середовищем, якого прагнули неоромантики. Однак це протиставлення не є випадковим, як правило, цьому передує низка причин і передумов, зокрема: утома від людей, певних подій, огида до буденності. Письменник показує природу досконалим, омріяним світом, де можна не тільки відпочити, а відновитися та відродитись.

Одним із прикладів такого неоромантичного двосвіття є новела «В дорозі». Автор майже на початку вказує на основний конфлікт твору і в

подальшому лише посилює протистояння світу людей і природи: «У праву руку їживсь дахами та коминами фабрик задимлений город, наліво стелились зелені луки і вигинались фестони лісу. Направо? Чи вліво? Вагався хвилину – і подався на луку» [Там само, с. 92].

Митець використовує головний засіб зображення – контраст, з одного боку, для підсилення досконалості світу природи, а з іншого – для підкреслення бруду людського світу. Порівняймо дві цитати: «Лежали у високій траві, серед моря квіток, і роздивлялись: там, на самому споді, жовтіли черевички і дрібна потентиля, як зерна золотого піску, а над ними здіймались топольки вероніки, то сіро-блакитні, то густо-сині. Кашка розкрила скрізь парасольки. А там, по луках, світила жовта кульбаба, як зорі на небі, крутилась на одній ніжці березка, міцно тримався землі деревій, кивала сірими вітами собача рожа і на горохах сиділи, як метелі, біло-рожеві, червоно-сині і жовтогарячі квіти. Це була оргія квітів і трав, п’яний сон сонця, якесь шаленство кольорів, пахощів, форм…» [Там само, с. 92] – та «Збирав всю погань сучасних відносин, брудне і криваве шумовиння життя. Між одною ложкою борщу подавав звістки про страту на смерть. Вісім повішених. На смерть засуджено троє. Всі молоді, ледве почали жити. Слова заїдались борщем. Марію цікавили часом деталі – одірвані бомбою ноги, скалічені діти, місце смертельної рани, але все це вмить витісняла турбота, що перепікся пиріг. Забувала одірвані ноги, мертвих дітей, повішену молодь і бігла до кухні сваритись» [Там само, с. 92].

Особливо висвітлюється обивательське життя Івана та Марії, їх примітивність та приземленість: «Побачив Івана і Марію. Вони пололи на грядці, зігнувшись. На зеленій низині, облитій вечірнім сонцем, серед капусти, виднілись їх круглі зади, великий чорний та менший синій, що нерухомо тулились рядочком, як емблема спокою. І було в образі тому таке гидке щось, таке противне, що Кирило здригнувся» [Там само, с. 92].

Коли один із російських перекладачів новели запропонував М. Коцюбинському замінити слово «зади» на «спини», мотивуючи це неестетичним та недоречним вживанням слова, письменник наполіг на своєму варіанті: «Тепер спеціально про «зади». Як ви пригадуєте, в оповіданні я ніде не вживаю грубих слів, а в останній сцені я зумисне вжив те грубе слово (однаково грубе як по-українському, так і по-російському). Мені хотілося цим словом ударить читача, підчеркнути всю гидоту реакції обивателя після хвильового підйому» [Там само, с. 92].

Використання натуралістичних деталей у неоромантичних описах є свідомим вибором митця. Це підсилює враження від зображеного, поглиблює ідею, а в цьому епізоді дає можливість відчути огиду до створеної картини, образів. Герой новели бунтує проти буденності: «Кожен раз, коли Іван прокидався по обіді з припухлими трохи очима, блідим обличчям та збитим волоссям і позіхав довго і смачно – Кирило корчився якось та тікав з хати, щоб того не бачить… А хіба ж завтра не буде те саме – служба, телята, символізм і капуста? [91, с. 236].

Загальні соціальні перипетії початку століття та особисті переживання, неможливість реалізації мрії, розчарування – усе це викликало втому і вилилось у творах у вигляді особливого неоромантичного колориту, одним із яких є **«Intermezzo»**. На думку В. Панченка, соціальний мотив у М. Коцюбинського поглинається філософським мотивом, через те його “новела сприймається як голос туги за гармонією, як протест художника проти недосконалості людського життя загалом […]. У болісному зіткненні поезії й прози життя, у конфлікті мрії і бідності, у пронизливій тузі за красою відчувається неоромантичний дух «Intermezzo» …” [65, с. 41].

Несприйняття реальної дійсності, відчуженість героя від буденності створює в новелі традиційне для неоромантичних творів романтичне двосвіття, втечу в інший, досконаліший світ. У червні 1908 року, перебуваючи в с. Кононівка, Коцюбинський пише до О. Аплаксіної: «Ничего

не читаю, не хочу даже писать. Читаю великую книгу природы и когда научусь кое-чему, буду писать. С тех пор, как я очутился в полном уединении – чувствую, как я страшно устал душой, не физическая усталость, а душевная. Не хочется видеть людей, вести разговоры. Хочется сбросить с себя всю волну людской грязи, которая незаметно заливала твое сердце, хочется очиститься и отдохнуть. Какая чудная вещь молчание, как облагораживают и возвышают это бесконечные пространства земной и небесной красоты. Я просто сливаюсь с этой голубой и земной чистотой и сам становлюсь спокойнее и чище» [95, с. 174].

Мотив *утоми* є одним із визначальних: «Погаси сонце і засвіти друге на небі» [91, с. 63], – стверджує ліричний герой «Intermezzo». Складовою цього окремого світу має стати краса, яка є обов'язковою не тільки для героїв, а й для самого М. Коцюбинського. Недаремно він зізнається О. Аплаксіній: «Как облагораживают и возвышают эти бесконечные пространства земной и небесной красоты» [95, с. 174].

Лише на перший погляд новела становить майже суцільний малюнок природи, насправді ж потяг до неоромантичної досконалості митець втілює за допомогою образів поля, нив, сонця, неба. Письменник дає можливість зрозуміти, завдяки чому можна побудувати гармонійний світ. Носіями цієї неоромантичної ідеї є дійові особи – «ниви в червні», «сонце», «зозуля», «жайворонок» та інші образи. Особлива поетика новели, низка екзотичних образів, незвична тема створили неоромантичний колорит цього твору.

Мотив єдності *життя і смерті* також починає яскраво звучати на сторінках неоромантичних творів письменника: «Саме ця тема звучить в інших оповіданнях: у «Дебюті», де герой, закохуючись в образ смерті – Анелі, поки що лише грається в любов і смерть; у «Що записано в книгу життя», де матір вивозять у ліс (дуже архаїчний звичай, який існував і в японців: смерть – повернення до природи); у «Хвалі життю», де змальовано зруйновану землетрусом Мессіну, над якою душа поета проспівали хвалу

життю; у «Листі», де образ дитинства і Великдень з'єднуються з образом розлитої крові і смерті» [228, с. 20].

Прискіпливе ставлення до подробиць, фрагментарність оповіді, психологічні деталі і мотиви та тема роздвоєності особистості митця, складна психологія творчої особистості та батька, у якого помирає дитина, дають підстави безапеляційно зарахувати новелу **«Цвіт яблуні»** до імпресіоністичної техніки. «Роздвоєння особистості героя на межі норми і божевілля (четверта стадія), якому в багатьох новелах М. Коцюбинський приділяє значну увагу (скажімо, «В дорозі», «Невідомий», «Цвіт яблуні» «Коні не винні» та ін.), стає тим важливим чинником, якому підпорядковується імпресіоністична концепція кольорів […] Динаміка, перебіг процесів у психічному світі героя, роздвоєність його свідомості зумовлюють чергування вражень, поєднання контрастних відчуттів і кольорів» [106, с. 37]. Але саме оця «зміна вражень, відчуттів і кольорів» посилює наявність двох планів зображення. Однак, якщо брати до уваги, що у творі порушено проблему життя і смерті, яка дає змогу автору вибудувати протилежні світи, то можемо говорити про неоромантичне двосвіття. М. Коцюбинський, з властивою йому чутливістю, зображує двоплановість світу, протиставляючи життя і смерть.

Герой новели підсвідомо продовжує жити своїм звичним життям: «Чому б мені не взяти такої ночі до того епізоду розпочатого мною роману, де Христина, покинувши свого чоловіка, опинилась раптом із великого города у глухому містечку? Їй не спиться. Вона відчиняє вікно своєї хати… Ціле море дерев у цвіту…м'якими чорними хвилями котиться навкруги… Спить містечко, як купа чорних скель. Я стрепенувся. Боже! Що зо мною? Чи я забув, що у мене вмирає дитина? [92, с. 345].

Письменник спостерігає діалектику життя, аналізує його безупинний плин. Якщо життя в певному сенсі означає боротьбу, то смерть – холодний спокій. Письменник доводить цю тезу, ввівши неоромантичні,

імпресіоністичні, натуралістичні деталі. Все в новелі підпорядковане головній ідеї: життя, зіткане із контрастів, незважаючи ні на що, триває. Світло і тінь становлять той художній простір, у якому відбувається дія. Це є своєрідним символом боротьби життя і смерті.

Художньою знахідкою став символічний образ яблуневого цвіту. Трагедію батька, смерть дитини відтіняють весняні образи пелюсток, що є символом життя. Сам письменник зазначив: «Як серед горя, що здається безпросвітним, гнітючим, паралізуючим життя, все-таки вривається життя з його надіями, відчуттями – і все це разом сплітається у тонкій мережці» [92, с. 345]. Ідею життя підкреслено яскравим, емоційно-насиченим образом яблуневого цвіту. Колористика письменника теж, як правило, підкреслює головну думку твору і в цьому творі посилює життєствердну хвилю. Письменник постійно показує нерозривний зв'язок життя і смерті: «…бачу своє серце, в якому немає найменшого горя. Що ж смерть – то й смерть, життя – то й життя!» [Там само, с. 345].

У новелі переплетені біль батька, його душевні страждання і весняний сплеск життя: «Життя принадною хвилею вривається у найтрагічнішу ситуацію жадобою творчої праці, імпульсом підсвідомого – цілуючи матір дитини, герой ловить себе на тому, що цілує її як принадну жінку» [39, с. 132].

На двоплановість зображення вказують деталі інтер'єру: «Моя лампа під широким картоновим абажуром ділить хату на два поверхи – вгорі темний, похмурий, важкий під ним – залитий світлом, із ясними блисками»; введення натуралістичних деталей: «скляний погляд напівзакритих очей», «спечені вуста»; умовний поділ новели на частини [Там само, с. 344].

У новелі друга умовна частина розпочинається словами: «А проте природа радіє». Контрастні світлі тони, мажорний настрій створює ряд пейзажних картин: «Вишня була вся в цвіту, як букет. Ми держались за руки,

підняли догори голови і слухали, як грають у цвіти бджоли. Крізь білий цвіт виднілось синє небо, а на траві гралось весняне сонце» [Там само, с. 345].

Маючи на меті зобразити абсолютно протилежні світи, письменник, навіть у чернетці окреслив ідею цього твору, протиставляючи при цьому не лише образи, відчуття, а й період доби, у якій відбувалась дія: «**Ніч**. (виділення наше – О.Л.). Дитина вмирає. Жадібно вдивляється. Серце його розривається, а він дивиться, щоб нічого не забути для опису. **Ранок.** Цвітуть яблуні. Лопот босих ніжок. Згадує вислови. Як цвіт яблуні. Несе квітки» [Там само, с. 345].

Коли письменника запитали, чи не носить новела автобіографічний характер і чи не вмирала у нього дитина, він заперечив, хоча певний елемент автобіографізму присутній. Дослідники творчості прозаїка вказують, що митець пережив хворобу дитини і батьківські почуття, страх втратити найдорожче, лягли в основу повісті.

У новелі **«Невідомий»** герой за мить до смерті усвідомлює всю силу і красу життя. Ідея неоромантичного двосвіття проходить через увесь твір. «Але я живий», – стверджує сам герой, і у свідомості з'являться ряд картин, які засвідчують перемогу життя: «В кутку блимає лампадка, а над нею нависла сіра і вогка тиша. Та я не хочу бачити того…не хочу. Заплющу очі. Вогняні кола. Танцюють і сиплють іскри…А тепер…тепер пливе вже річка життя. Бо що з того, що замкнули мене у цей холодний льох, коли весь пишний світ, всі барви, весь рух життя отут у мені, в голові, в серці…» [91, с. 94]. Для посилення протиставлення життя і смерті, письменник використав контрастні групи кольорів, та й сам герой говорить: «Та я не хочу бачити того…не хочу», цим самим заперечуючи смерть.

Символом життя виступає як образ квітки, що уособлює не тільки кохання, а й саме життя: «З тою, що кинула квітку в моє серце. Зирнула на мене таким привітним, ніжно-цікавим оком, що квітка ожила й запахла. І настала відразу весна, ожили сонце, радість і сміх» [91, с. 94]. Ряд пейзажних

картин, спогадів, контрастних образів введені з метою показати нерозривний зв'язок життя і смерті: «Вбивай мене, кате. Ти забиваєш народ…Ніколи вперше не думав, що світ такий гарний, що клапоть неба, дерево, сміх, голос людини – приносять радість і як повітря потрібні людям» [Там само, с. 95].

Тема неоромантичного двосвіття звучить і у новелі **«Хвала життю»**, у якій письменник окреслює згаданий конфлікт: «Була весна, море було спокійне і синє, небо – так само, сонце обливало помаранчеві сади по горбах, і, дивлячись з парохода на сірий труп міста, я не міг уявити собі тої страшної ночі, коли земля у грізнім гніві так легко струснула з себе величний город, як пес струшує воду, вилізши з річки» [93, с. 101]; «З одного боку м'яко хлюпало море, з другого висіли потріскані стіни палаців» [Там само, с. 101].

У подальшій розповіді описи торжества природи лише посилюють та увиразнюють ідею як і самого твору, так і картини землетрусу, зображені у ньому: «І з афектованим рухом щирого сицілійця він підняв руку й потряс цибулею так, що гичка її перетяла сірі руїни й зазеленіла на блакитному небі» [Там само, с. 103]. Контрастно подані і групи кольорів: якщо сірий – ключовий у змалюванні міста після землетрусу, то зелений та блакитний символізують життя, радість.

Неодноразово М. Коцюбинський використовував натуралістичні подробиці для підкреслення неоромантичного двосвіття у новелах другого періоду. Цей прийом застосував письменник і у аналізованій новелі. Нагромадження натуралістичних подробиць створює масштабну картину як самого нещастя, так і враження від нього: «Я знав, що город – се кладовище, що з-під розвалин не одкопано ще щось коло 40 000 трупів, що в сій спресованій масі, яка обступає мене, лежать у різни позах задушені діти, жінки й чоловіки» [Там само, 102]; «Робітники витягла з-під балок жіночу сорочку, потім вийняли ноги і поклало в мідницю. За ногами йшли тулуб, живіт і груди – і знову се склалось в мідницю. Я одійшов. Мені захотілось глянуть на небо» [Там само, 103]. Образ неба тут виступає символом

чистоти. Воно відтіняє те, що відбувається на землі. Це є однією з особливостей поетики письменника, коли поряд з трагічним раптово з‘являються образи, які вказують наявність життя, радості, мрії.

У новелі **«На камені»** неоромантичним двосвіттям постає через протиставлення патріархального ладу новому світу двох молодих людей, їх бажанню прорватись крізь будні до справжнього життя.

М. Коцюбинський з перших рядків окреслює специфіку конфлікту між старим та новим. Два світи у новелі теж змальовані за допомогою протиставлення картин природи: «З одного боку дрімав таємний світ чорних велетнів гір, а з другого – лягло долі погідне море й зітхало крізь сон, як мала дитина, і тремтіло під місяцем золотою дорогою…» [92, с. 56]. Конфлікт новели, побудований на зіткненні усталених звичаїв та прагненням волі, щастя Фатьми і Алі. Героїня повстає проти одвічних мусульманських звичаїв та робить нечуваний для татарських традицій крок. Її рішучість, втеча через гори (як образ перешкоди, символ закам’янілих традицій) вказують на те, що неоромантичний герой у М. Коцюбинського намагається змінити світ, поки що власний. Контрастне змалювання моря і гір посилює опозицію реального та омріяного світів. Образ моря, поданий через призму зображення Фатьми, для того, щоб показати безвихідь її становища: «Тут тільки море, скрізь море. Вранці сліпить очі його блакить, удень гойдається зелена хвиля, вночі воно дихає як слабка людина […]. В годину дратує спокоєм, в негоду плює на берег, і б’ється, і реве як звір, і не дає спати…навіть у хату залазить його гострий дух од якого нудить…» [Там само, с. 57]. Море закриває їй дорогу туди, де вона була щаслива. Символом перепони є і для Алі, адже море розкололо човен і, тим самим, загородило шлях. Картина втечі є найбільш емоційною у творі і є кульмінаційним моментом, який відображає протистояння між старим та новим.

Неоромантичне двосвіття продемонстровано і в новелі **«У грішний світ»**. Перебуваючи в Алушті, письменник відвідав монастир, маючи на меті

доклалніше вивчити побут ченців, щоб створити новелу, і в листі до дружини зазначив: «Бруд і тут страшенний (мимохіть згадав я «Лурд» Е. Золя, про який ти мені оповідала). Не можна було довго пробути там: гидко. На дворі лазять, мов сонні мухи, ченці. Але вони лиш здаються сонними. Доволі зачепити їх – і вони зараз розворушаться і почнуть викладати хатнє сміття. Плітки тут, сварки, заздрість. І ігумен дурень, і економ шахрай – і, послухаєш, кожен з «братів» злодій і розбійник. Моральна, внутрішня неохайність доповняє картину неохайності знадвірної. Серед розкішної чистої природи – монастир з його «братією», святощами та забобонами – здається якоюсь гидкою плямою, смердючою купою гною» [96, с. 58].

Умовним поділом на протилежні світи починається новела: «Там, за горами, давно вже день і сяє сонце, а тут, на дні міжгір'я, ще ніч». Окутаний ніччю монастир, схований на дні міжгір'я, «скрізь чорно й похмуро». Два світи, «грішний» та «святий», зіставляє автор протягом усієї новели. Принцип контрасту, антитези застосовує митець, щоб змалювати це двосвіття в новелі: з одного боку зображено жіночий монастир, де процвітають рабські закони, а з іншого – «принадний, веселий, у сяйві, як мрія», так званий «грішний світ». Описуючи монастир, письменник добирає деталі, які б найповніше відображали життя монахинь, жорстокість та недосконалість того світу, який вони створили: «Згуки монастирського дзвона *сумно* (курсив наш – О. Л.) лунають по долині», «снують по подвір'ю черниці, *немов привиди*», «*холод* сповняє сю дику чашу, *холодні* води спадають по *сірих каміннях*». Абсолютно інша кольорова гама підкреслює принадність «грішного світу». Саме в цьому світі черниці відчули справжню красу життя та людських взаємин: «І це маленьке слово, промовлене так щиро ворогами отут, на дорозі у грішний світ, слово, яке вона тисячі разів повторяла досі холодними устами там, у монастирі, раптом набрало для неї якоїсь незвичної *краси*, якогось особливого *тепла* і співало у душі як пісня». «І вся ся гармонія ліній і фарб, сей ранішній сон неба, ся пісня тиші здіймали

душу у небо», «*Море світла* залляло їм очі. Перед ними лежав той далекий, грішний світ, із якого вони втекли колись у тиху чорну яму, принадний, *веселий*, у сяйві як мрія, як сам гріх. Далеке море одкрило широкі обійми зеленій землі і радісно тремтіло, немов жива блакить неба» [96, с. 59].

Боротьба проти патріархальних звичаїв зображена і в оповіданні «Під мінаретами». Показано героя, який упевнено йде до своєї мрії. Молодий, енергійний Рустем, захоплюючись європейською культурою, кидає виклик ісламським правилам. Ні вигнання з батьківського дому, ні відхід коханої Мір'єм, ні ненависть людей не заломлюють його. Конфлікт «старого» і нового» посилює потяг до омріяного.

Отже, здійснений аналіз творів уможливлює виокремлення системи художніх засобів, за допомогою яких письменник вибудовує два неоромантичні світи:

- зіставлення антонімічних понять, що створює невідповідність реального та бажаного, а отже, породжує неоромантичне двосвіття у творах;
- контраст як основний засіб зображення образів, інтер'єру, картин природи тощо.
- композиційний поділ новел на умовні частини, що увиразнює неоромантичне двосвіття;
- символіка, що посилює протистояння ідеалу та дійсності;
- натуралістичні, імпресіоністичні деталі для підкреслення почуття втоми, огиди до буденного, для окреслення душевного стану та з'ясування причини пошуку кращого світу;
- належність персонажів до різних «світів». Проілюструємо на прикладі жіночих образівз новели «Сон»: «На скелях стояла жінка з блідим обличчям у золотій рамі волосся. Вона простягла руку на море, а полин гаптував на чорній одежі срібні малюнки. В другій руці палали маки. …І понесла до мене вінок золотого волосся, важке срібло полинів на одежі, маки

і ще щось: очі – два озерця морської води» – «Марта спустила з постелі ноги, голі і білі, наче застигле сало»;

- протиставлення географічних місць, пейзажних картин: «З одного боку дрімав таємний світ чорних велетнів гір, а з другого – лягло долі лагідне море й зітхало крізь сон, як мала дитина, і тремтіло дід місяцем золотою дорогою», «Я тепер маю окремий світ, він наче перлова скойка: стулились краями дві половини – одна зелена, друга блакитна – й замкнули у собі сонце, немов перлину. А я там ходжу і шукаю спокою». Створюючи опозицію «гори – низина», «море – ліс», «море – горе» тощо, письменник посилює протистояння двох світів у творі;
- уведення елементів фантастики, що посилюють недосконалість реального світу та підкреслюють гармонійність світу краси та мрії;
- використання контрасної кольорової палітри, що посилює емоційне сприйняття твору.

Зображуючи два світи у своїх творах, письменник керується частковим несприйняттям та запереченням реальності. На основі протиставлення дійсності та мрії можемо виокремити низку неоромантичних **мотивів**. Безперечно, на письменника впливає доба, у яку він творить. Коцюбинський так охарактеризував свій час: «Суспільність забита, залякана, втомлена сидить над розбитим коритом і апатично, без мрії, дивиться на мур, що стоїть перед нею» [96, с. 84]. Митець фактично окреслив основні мотиви власної творчості: глибока втома, потяг до зміни у суспільстві, у людині, порив до мрії, гармонії.

Тож *мотив чистоти й оновлення* – один із ключових у новелах цього періоду: «Мені докучило бути заїздом, де вічно товчуться оті створіння і смітять […]. Викинуть разом із сміттям і тих, хто смітить» [95, с. 67]. Для неоромантичних творів М. Коцюбинського цей мотив є наскрізним, а неоромантичні образи «переходять» із одного твору в інший. Порівняймо «Сон» та «Intermezzo». Головному герою, Антону часто хотілося впустити в

своє життя чисте і свіже повітря: «Хотілося крикнуть, чимось пожбурнути або вибити шибку, щоб з тріском і дзвоном впустити в хату свіже повітря» [92, с. 77]. Головний член односкладного речення, виражений допоміжним дієсловом (хотілося) та інфінітивом, що передає основну дію (впустити, крикнути, пожбурити…) в «Intermezzo» змінюється наказовим способом, який вимагає життєву потребу змін: «Повідчиняйте вікна! Провітрити оселю! Нехай увійдуть у хату чистота і спокій!» [Там само, с. 79].

Мотив *очищення душі від бруду буденності*, повного єднання з природою став своєрідним лейтмотивом: «Ми були самі серед сього простору, під чистим високим небом [92, с. 79]. Я був чистий і свіжий, ти розумієш, я був молодий, не чув своїх літ і свого тіла, того лепу трудного життя, я міг би летіти…» [92, с. 83]. Три стихії – море, сонце, небо – є знаковими для новелістики М. Коцюбинського другого періоду творчості. Водночас це не лише екзотичні місця, вони концентрують у собі ідейне навантаження: можливість зрозуміти і прийняти екзотичні колорити реалізуються на рівні неоромантичної ідеї. «Ціле море у небі і ціле небо у морі. Я був наче п’яний…» [92, с. 79]. Образ моря – архетипний, є символом колиски життя, символом перетворення і відродження. Щоб дістатися до острова, треба перепливти через море, так само, щоб вирватись із буденщини, необхідно пройти процес очищення. Стара земля, яку бачать герої, уособлює буденність.

У новелі «В дорозі» герой проходить довгий шлях душевних змін, намагається осмислити, що з ним відбувається. Рятуючись, він опиняється немов в іншому світі, наповненому зеленню, пахощами квітів і трав. Все, чого він уникав, – красу природи, багатство звуків, музику – потрапляє в його душу і перероджує. Зустріч з колишнім товаришем лише підкреслює це: «І було щось у тому образі таке гидке, таке противне, що Кирило здригнувся» [93, с. 89]. Мотив *оновлення* під впливом природи є центральним

не тільки у цій новелі. «Красу природи і її спокій пив хтиво, як спраглий воду» [93, с. 90].

Ці мотиви звучать масштабно, даючи проекцію на суспільство загалом, вказуючи на потребу великих змін. М. Коцюбинський пропагує ідею людини, яка розуміє «слова та красу, які здатна відчути тільки багата душа». «Шанувати життя, оберігати його красу» – слова головного героя та девіз життя письменника.

3.3. Екзотизм та вітаїзм у поетиці неоромантизму

Контрастне протиставлення двох світів – ідеального і реального – особливість неоромантичного мистецтва, полягає, зокрема, у неприйнятті дійсності – з одного боку, та утвердження високого ідеалу – з іншого. Це визначає основні риси неоромантичного героя. Винятковість та унікальність героя, яку зображали у своїх творах неоромантики, і продовжив втілювати М. Коцюбинський, наділяючи його здатністю помічати та прагнути краси, довершеності, гармонії. «Я її кликав, ту невідому, кликав, щоб разом читати книгу краси, яка для мене закривалась без неї” [98, с. 87]. Змальовуючи неоромантичний конфлікт, письменнику вдалося створити новий тип неоромантичного героя, який не просто спостерігає за недосконалістю життя, а й діє.

Він є людиною унікальною, протистоїть суспільству, дійсності, часто – самотній. Унікальність розповсюджується і на здатність до найтонших емоційних переживань. Меланхолія, душевні муки, відродження – такі основні форми його емоційного ставлення до світу.

Можна виокремлюють два основних типи: це або людина, сповнена ідеальних поривань, надій, мрій; або ж – це людини, яка пережила розчарування і крах ідеалів. Навіть романтичне двосвіття зреалізовано в опозиції «неоромантичний герой – звичайний житель», або ж у роздвоєнні

душі і свідомості героя. Неоромантиків також захоплює пошук ідеалу. Проте ідеальне, на їхню думку, не треба шукати в далеких країнах чи неіснуючих світах. Сама дійсність може бути досконалою. Як правило, таким є світ природи.

Письменник умів вивести своїх героїв за межі буденності. Його персонажі – енергійні в пошуках ідеалу, у досягненні мрії. У їхніх душах йде постійна внутрішня боротьба, вони усвідомлюють типовість стосунків, «бруд» життя і ламають стереотипи. Змальовуючи унікальність своїх героїв, М.Коцюбинський акцентує на їхній готовності протистояти цьому світові. У новелі «На камені» герої протистоять усталеним традиціям, рушійною силою цього протистояння є туга за ідеальним, за мрією: нечуваний для мусульманки вчинок – відкрити губи: «Вона наче ненароком висунула з-під фередже білий, випещений вид і поклала з фарбованим нігтем палець на повні рожеві уста»; розмовляти з незнайомим чоловіком (Ти не боїшся, ханим, розмовляти зі мною?» [93, с. 57]).

Нерозривний зв’язок героїв з природою подано як спосіб показати як не тільки ідеальних людей, а й ідеальну модель світу. Розуміти природу – ще одна риса неоромантичного героя. У повісті «Тіні забутих предків» бачимо: «Марічка любила, коли він грав на флоярі. Задуманий все, встромляв очі кудись поза гори, неначе видів, чого не бачили другі, прикладав мережану дудку до повних уст, і чудна пісня, якої ніхто не грав, тихо спадала на зелену отаву царинок» [91, с. 279]. Герої – непересічні особистості, які відрізняється від оточення, хоча і усвідомлюють, що вони вихідці з нього, однак знаходять сили протистояти суспільним устоям і прагнуть більшого: «Марічка обзивалась на гру флояри, як самичка до дикого голуба, – співанками. Вона знала їх безліч. Звідки вони з’явились – не могла б розказати. Вони, здається, з нею ще у колисці, хлюпались у купелі, родились у її грудях, як сходять квітки самосійні по сіножатях, як смереки ростуть по горах» [Там само, с.279].

Окремо варто сказати про образ **жінки** в новелістиці М. Коцюбинського другого періоду творчості. Групуючи персонажів за принципом контрасту, автору вдалося зобразити образ ідеальної героїні. Письменник не тільки підкреслює жіночу винятковість (як одну з рис неоромантичного героя), він покриває їх ореолом витонченості, молодості, душевної краси і легкості: «Тепер Кирило ходив вже не сам – панна Устя знала чудові куточки, оази квіток. Вона йшла перед нього чиста і свіжа, з блискавичною лінією тіла і сміялась весело й тепло, як сонце. В лісі вона сідала десь на галузку і гойдала ногами, тугими і молодими. Наче русалка…Над берегом річки вона роззувалась, бродила по мілкій воді. Вода позволяла дивитися на її ноги, такі бліді, як віночок нарциса. По блакитній воді пливли й щезали легенькі хмари, а вона здавалась одною з них – рожева, прозора, позолочена сонцем».

Ореол казковості, витонченості оточує і співрозмовницю Антона (новела «Сон»), яка в його свідомості відразу контрастує з образом дружини: «Антон спинився, наче вперше побачивши жінку! Вона була тут. Світло од лампи, здивовані жінчині очі, розщібнутий ґудзик на її грудях, пасмо тютюнового диму поперек шафи з книжками і чорні холодні шибки, на яких дощ пальцями тарабанив свої нудні мотиви…» [92, с. 83]. Зображаючи ідеальну героїню, автор наголошує на її нерозривному зв’язку з природою.

У повісті «Тіні забутих предків», як і більшості творів, жіночі образи автор групує і протиставляє для підкреслення винятковості і недосконалості інших. Зокрема, образ Марічки виписаний дуже поетично, отож досить контрастним на її фоні є образ Палагни: «На добрім хазяйстві Палагна набралась тіла, стала повна і червона, курила люльку, як Іванова мати, носила пишні шовкові хустки, а на воластій шиї блищало у неї стільки намиста, що челядь з заздрощів аж розсідалась» [91, с. 300]. Письменник яскраво виокремлює жіночі персонажі, ще й з метою створити образ активного героя, який відстоює своє право на щастя. Винятковість героїнь

підкреслюється не лише зовнішніми, а й внутрішніми рисами. Оскільки неоромантичному типу художнього мислення притаманний дух неспокою особистості, її прагнень до кращого, то герої – сильні духом та рішучі в діях, а головним засобом їх творення є ідеалізація. Саме завдяки жіночим образам посилюється неоромантичне звучання творів, оскільки автор всіляко підкреслює особливість своєї героїні. Звучить культ жіночності та краси людських стосунків.

Письменник уводить в українську літературу елементи **екзотики** – незвичайні, нетипові для вітчизняної літератури теми, мотиви, образи, героїв, традиції інших культур. Екзотичні мотиви викликають свіже враження, а отже, вносять нове в тогочасну літературу. Адже чужа культура лише через призму іншої культури сприймається глибше. Один смисл розкриває свої глибини, натрапивши і доторкнувшись до іншого. Чужа культура дає відповіді на наші запитання, відкриваючи перед нами нові свої грані. За такої діалогічної зустрічі двох культур вони не зливаються і не змішуються, кожна зберігає власну єдність і відкриту цілісність, проте вони взаємно збагачуються.

Водночас екзотика у неоромантиків – достатньо специфічне явище і має серйозне філософське підґрунтя. Доба неоромантизму характеризується інтенсивним використанням екзотичних та фантастичних елементів. Це пояснюється ґенезою самого явища. Намагаючись повністю відсторонитись від реального світу, митець для своїх героїв створює власний світ.

Працюючи у філоксерній комісії (молдавській та кримській) та подорожуючи за кордон, зокрема в Італію, М. Коцюбинський мав змогу познайомитись ближче з особливостями чужої культури. Це стало поштовхом звернення в художніх текстах до нетрадиційних тем і сюжетів. Екзотика чужої культури дає змогу не тільки познайомитись з традиціями, звичками, особливостями мови, побуту, а й через призму чужої культури зрозуміти свою. Новели «На камені», «Під мінаретами», «В путах шайтана»

свідчать про звернення письменника до екзотичної тоді літературі теми Сходу. Зачарований красою цього краю, Коцюбинський використовує неоромантичні засоби і творить новаторські пейзажі.

Подорожуючи до Італії, письменник занотовував свої враження від побаченого і використовував як матеріал до творів. Після перебування на Капрі неоромантичні пейзажі часто з'являються у творах. Так, початок новели «На осторові» відзначається багатством екзотичних картин: «На тлі вечірнього неба пропливають чотири жінки з кошиками на голові, наче античні вази» [93, с. 107]; «На piazz' і ще біліють колони, і, нахилившись над морем, чорні сильветки перерізують лінію неаполітанських вогнів» [Там само, с. 107].

Стихія екзотики захоплювала митця, а докладне знайомство з європейською літературою, творчістю англійських та американських неоромантиків вдосконалювало творчу манеру, збагачуючи його поетику нетрадиційними мотивами та образами. Письменник часто переносить події в різні країни, вводить низку неоромантичних образів-символів, що дає змогу утвердити перемогу життя, краси, мрії. Невипадково події переносяться у світ природи, адже вона вважається чистішою, досконалішою.

По-особливому неоромантики змальовують і картини природи. В екзотичному пейзажі основу становить протистояння «природа-цивілізація», у якому цивілізацію заперечують як таку, що відходить від законів природи. Виокремлюючи певні елементи, вони зосереджують увагу на кольорових та звукових ефектах. Це дає змогу створити симбіоз зовнішнього і внутрішнього пейзажів. Такий вид зображення свого часу набув неабиякої популярності серед європейських письменників.

Для неоромантичного пейзажу типовими є такі ознаки: гірські, морські краєвиди та їх елементи, що створюють у творі особливий екзотичний колорит: мавки, водяники, русалки тощо. Образи моря, гір, лісу, степу дуже часто трапляються у творах М. Коцюбинського, а їх уведення стало

новаторським для української літератури: «Правда, колись він бачив далекі краї, де сонце і море навперейми намагалось розгорнуть перед ним всі свої дива, але то було давно, і буденне життя ущерть занесло попелом згадки» [96, с. 79]. У такий спосіб письменнику вдається перенести читача в казково-феєричний світ, створений на сторінках творів.

У неоромантизмі пейзаж є своєрідною картиною душі: «Раптом ставали, осліплені морем. Воно виринало несподівано, зразу, і зворушило душу своїм радісним світлом, синьою млою, серед якої плавав на морі Везувій, наче велика блакитна медуза. А далі знов був сивий полин, акулині пащі агав, камінь і дрок, мов дротяна щітка, якою чесалось сонце, поливши на ній пасма свого золотого волосся» [93, с. 175].

У М. Коцюбинського було особливе ставлення до природи, він неодноразово підкреслював це у своїх листах: «Якось так організм пересякся ароматами квіток, так переповнився красою, що забуваєш, що ти людина, доволі нечисте створіння, і сам собі здаєшся запашною рослиною. Весь час душа співає, достроюється до загальної гармонії» [44, с. 310]. На думку прозаїка, «природа – це «чаша, з якої мільйони людей пили і п'ють красу і випити не можуть» [97, с. 158]. Природу змальовує живою, таємничою, для цього вдається до символіки, демонології, фантастики.

Яскравий приклад неоромантично-казкового пейзажу фіксуємо в повісті **«Тіні забутих предків»**: «Та ось з-за гори встає вже бог-сонце і вкладає свою голову в землю. Зрушились зими, збудились води, і задзвеніла земля од співу потоків. Розсипалось сонце пилом квіток, легким ходом ідуть по царинах нявки, а під ногами у них зеленіє перша трава. Зеленим духом дихнули смереки, зеленим сміхом засміялись трави, на всьому світі тільки дві фарби: в зеленій – земля, в блакитній – небо» [91, с. 279]; «Знизу підіймавсь до Івана і затоплював гори глухий гомін ріки, а в нього капав од часу прозорий дзвін коло кільця. З-за галузки смереки виглядали зажурені гори, напоєні сумом тіней од хмар, що все стирали бліду усмішку царинок. Гори

щохвилини міняли свій настрій: коли сміялась царинка, хмурився ліс» [91, с. 274]; «Ніжно дзвеніла ним хвоя смерек, змішавшись з шумом ріки, сонце налляло злотом глибоку долину, зазеленило трави, десь курився синій димок од ватри з-за Ігриця оксамитовим гулом котився грім» [91, с. 274].

Розглядаючи проблему екзотичності у творах, слід наголосити, що М. Коцюбинський мав «улюблені» декорації, тобто стихія сонця, степу, моря, неба стала домінантною у його творчості. Вони створюють атмосферу таємничості, загадковості, мрійливості і є беззаперечними ознаками стильових ознак неоромантизму. Відкритість неба, безмежність моря та величність гір посилюють відчуття свободи, легкості. Дуже часто герої новел очищуються, оновлюються, зцілюються саме на лоні природи. Автору вдається відтворити пейзаж так, щоб читач сприймав частіше почуттями, ніж розумом. М. Коцюбинський зберігає вірність таким видам пейзажу, як гірський, морський, степовий, казковий, що уможливило реалізувати широту художньої думки.

Образ моря є особливо знаковим і символічним для його новелістики. Він присутній у багатьох новелах. Море – співзвучне з внутрішнім станом героїв, є засобом їх характеристики, а в окремих творах є центральним образом. Коли письменник протестує проти буденності і сірості, море є тим загадковим світом краси, якого прагне як герої, так і сам письменник.

Зокрема у новелах **«Сон», «На острові»** – особливо гостро звучить протест проти буденності, засвідчують, що образ моря є символом досконалого і прекрасного світу: «На Punta Fragara сідаю і наче пірнаю у море. Його ніжна блакить наливається у мене крізь очі і сповняє ущерть. Сонце розтоплює скелі, а само на крайнебі задивилось в дзеркал моря і підпалило воду. Од нестерпного блиску заплющую очі. Тоді чую, що під ногами шумить. Там море дере свою синю одежу об гострі скелі на білі клапті і закидає ним весь берег» [92, с. 117]; «А я дивлюсь на небо. Воно сьогодні тихе, синє, глибоке і так щедро спливає униз, що маю певність: се

воно наливає море блакиттю» [92, с. 110]; «Небо було синіше од моря, море було синіше од неба. Мені здавалось, що вони заздрять одне одному» [93, с. 47].

Образ моря посилює протистояння двох світів у неоромантичній новелістиці М. Коцюбинського: «За морем, у синім тумані, потопала стара земля. Мені здавалось, що в молодій гордості острів одірвавсь од землі і поплив в світ творити самостійне життя» [92, с. 79]. Якщо стара земля уособлює застарілі традиції, життя, буденність, то молодий острів – нове життя. Символ безмежності, таємничості актуальним є для творів, коли з'явилися ознаки неоромантичної техніки.

До цього образного ряду доцільно зарахувати ще екзотичні образи високих гір, безкрайого неба та поля, які стають своєрідним дзеркалом, що відображає душу героя, який зазвичай перебуває в гармонії з природою, відчуває подібність різних станів природи своєму внутрішньому світу. Наприклад: «Сироко приносить до мене з Африки спеку і аромати Єгипту, а я мрію про край білих пісків і чорних людей, про кактуси, пальми і піраміди. Котиться з Африки хвиля і, як далекий братерський привіт, цілує скелі. І може, та хвиля, що мила ноги араба, набігає тепер на мої ноги як символ єднання» [95, с. 164].

Митцю вдалося витворити новий світ, протилежний реальності, світ абсолютної краси, гармонії та довершеності в новелі **«Intermezzo».** Неоромантичний пейзаж дає змогу авторові відобразити душевні переживання героя, оскільки опис побудовано за принципом паралелізму, де картини природи співзвучні з емоційним станом героя. Окрім того, бажаючи відгородитись від реальності, герой тікає у світ поля, який, на його думку, є досконалішим і чистішим: «Ах, як всього багато: неба сонця, веселої зелені» [91, с. 66].

Безмежність, яку змальовує художник, вказує на підсвідоме прагнення свободи та необмеженості. По-особливому письменник зображує і сонце. У

новелі це не тільки символ світла, а й антонім до слова «темрява», оскільки новелу написано в епоху вимушених «треба», які позначились і на цьому ліричному творі. М. Коцюбинський виокремлює своєрідний кодекс поводження з цим божеством: «Повернуться до нього спиною – крий Боже! Яка невдячність» [91, с. 63]. Сонце тамує душевний біль героя, зцілює його душу: «Сонце! Я тобі вдячний. Ти сієш у мою душу золотий засів – хто знає, що вийде з того насіння? Може, вогні? Ти дороге для мене. Я п'ю тебе, сонце, твій теплий, зцілющий напій. ... Я тебе люблю. Ти гість в житті моїм, сонце, бажаний гість, – і коли ти відходиш, я хапаюсь за тебе. Ловлю останній промінь на хмарах, продовжую тебе у вогні в лампі, збираю з квіток, з сміху дитини, з очей коханої. Коли ж ти гаснеш і тікаєш від мене - твою подобу, даю наймення їй «ідеал» і хвалю у серці. І він мені світить» [Там само, с. 63].

Виняткове ставлення до сонця, як зазначає Ю.Кузнецов, мало віддзеркалення і у творчості митця. Недаремно його називали великим сонцепоклонником [106, С. 89]. У новелістиці цей образ є одним із ключових, і в системі художніх образів, характерних винятково для творчості М. Коцюбинський, він займає місце поруч з образами моря, гір, неба, поля: «Сонце розтоплює скелі, а само по крайнебі задивилось в дзеркало моря і підпалило воду» [91, с. 115]. Таке особливе ставлення підкреслює заглибленість письменника у світ природи. Побачити у натягнутих між небом і землею сонячних струмах арфу, яку лагодить жайворонок, – це не просто мистецька фантазія, а реалізація особистого світовідчуття.

У новелі **«На камені»** письменник уводить низку мотивів та тем незвичних для національної літератури. Екзотизм є загальним поняттям і охоплює опис елементів поведінки, зовнішності та одягу персонажів, географічного місця дії тощо: «З одинокої на ціле татарське село кав'ярні дуже добре було видно і море, й сірі піски берега. В одчинені вікна й двері на довгу з колонками веранду так і перлась ясна блакить моря., в нескінченність

продовжена блакитним небом. Навіть душне повітря літньої днини приймало м'які синяві тони, в яких танули й розпливались контури далеких прибережних гір»; «По голому сірому виступу скелі ліпились татарські халупки, зложені з дикого каміння, з пласкими земляними покрівлями, одна на одній як хатки з карт. Без тинів, без воріт, без вулиць» [93, с. 78].

Яскраві образи моря і гір виразно постають в уяві читача, оскільки акварель відзначається м'якістю в передачі кольорів екзотичної для читача кримської природи, мальовничістю в зображенні пейзажів татарського села. Море не просто елемент пейзажу, образ є емоційно насиченим, співзвучним з переживаннями героя, має прихований узагальнюючий підтекст.

На рівні неоромантичної поетики образ моря є символом пориванням героїв до кращого життя, необмеженою свободою, а гори, навпаки, свідчать про певну обмеженість та перешкоду, що відділяє омріяний світ від реального. Ці образи є достатньо дієвими, в окремих випадках вони персоніфіковані.

Лейтмотивом новели є образ-символ, винесений у назву. Він створює тло, на якому розгортаються події. Окрім цього, образ каменя виступає не тільки пейзажним елементом, а й сюжетно-образотворчим засобом, композиційним елементом, що підкреслює і «кам'яні» правила села, і протиставляє бажане реальному: «кам'яні оселі», «татарське село здавалось грудою каміння», «сонце і камінь». На тлі цього образу всі інші набувають нового смислового значення. Такий художній засіб дав змогу автору надати новелі неоромантичного звучання. Безбарвному образу каменя протиставлено колоритний образ моря. Море і гори – екзотичний світ, у якому втілено неоромантичну ідею твору – бажання героїв нового життя, свободи, можливості здійснити свою мрію. Важливість правильного розшифрування символіки твору – головна умова осмислення неоромантичного пафосу твору.

Риси неоромантизму найбільше сконцентровані в новелах, які завершують творчий шлях митця. У новелі **«На острові»** змальоване екзотичне кохання, бажання краси та досконалості. Сцени зустрічі з незнайомкою за своєрідністю художніх засобів посідають чільне місце в арсеналі творчих знахідок письменника. І хоча М. Коцюбинський не виокремлює новелу як акварель чи образок, вона є особливо картинною: «Під нами бігли до моря цвітучі цетрини, а помаранчі наче зірками обліпили чорні корони. Солоно дихало море» [93, с. 81].

Вітаїзм є ще однією рисою, яка доводить наявність рис неоромантизму у творчості М. Коцюбинського. Це давало письменнику можливість найповніше зобразити довершений світ краси у художньому творі.

За словами самого М. Коцюбинського, він «незважаючи на тяжкі умови життя, завжди був великим оптимістом і дотепер не втратив віри в людей, у перемогу світлого над темрявою і злом», – ці слова письменника пояснюють потужне життєстверджуюче начало багатьох своїх новел.

Потужну життєствердну хвилю засвідчує новела **«Цвіт яблуні».** Навіть сама назва абсолютно не збігається з подіями, зображеними в ній. Жагу до життя простежуємо в кожному рядку твору: «Не плач. Не все пропало. Ще у нас будуть діти…» – говорить герой, обнімаючи дружину, і бачить у ній передовсім жінку: «Потому вона переводить очі на мене. […], блискучі од сліз і гарні. Її чорне волосся, зав’язане грубим жмутом, таке м’яке і тепле. Все се я бачу. Я бачу її миле заплакане обличчя, її голу шию і злегка розхристані груди, звідки йде запашне тепло молодого тіла, і в той момент, коли вона лежить у мене на грудях і тихо ридає, я обіймаю її не тільки як друга, а як привабливу жінку» [92, с. 138].

Для підсилення вітаїзму письменник уводить пейзажну картину: «Цвітуть яблуні. Сонце вже встало і золотить повітря. Так тепло і радісно. Птахи щебечуть під блакитним небом. Я машинально зриваю цвіт яблуні і

прикладаю холодну од роси квітку до лиця. Рожеві платочки од грубого дотику руки обсипаються і тихо падають додолу» [92, с. 139].

У своїх творах автор надавав перевагу сонячним тонам, образу блакитного неба, ніжної квітки підсилюючи відчуття краси життя, оскільки пейзажна картина контрастує з попередньо змальованою: «Посеред хати, на великому подвійному ліжку, на білих ряднах, лежить моє кришенятко уже посиніле. Ще дихає. Слабий свист вилітає крізь спечені вуста і дрібні зубки. Я бачу скляний уже погляд напівзакритих очей, а мої очі, мій мозок жадібно ловлять усі деталі страшного моменту… І те велике ліжко з маленьким тілом, і забуту на столі незгашену свічку, що крізь зелену умбрельку кидає мертві тони на вид дитини…» [Там само, с. 138].

Мертве тіло доньки стає для героя чужим і далеким. Він сам зізнається: «Ну, з *тою* мені вже нічого робити, треба заспокоїти жінку» [Там само, с. 139]. Автор у тексті виділяє займенник з метою підкреслити те, що мертве тіло аж ніяк не асоціюється у пам’яті з образом доньки: «Я дивлюсь на це воскове тіло, і дивний настрій охоплює мене. Я почуваю, що воно мені чуже, що воно не має жодного зв’язку з моїм живим організмом, в якому тече тепла кров, що я кохаю не те, що я сумую не за ним, а за чимось другим, живим, що лишилось у моїй пам’яті, відбилось там золотим промінням» [Там само, с. 139].

У такий спосіб автору вдалося вибудувати два «конфліктні» ряди образів. Образ яблуневого цвіту, весняного пейзажу, темних кольорів, похмурих деталей заглушає образ смерті. У пам’яті батька залишається «живий» образ дитини: «Я не забуду щастя дотику до її шовкових кучерів, не забуду її душі, що дивилась крізь сині, – очі моєї душі, тільки далеко кращої, чистішої, невинної» [Там само, с. 139]. Пафос новели полягає в проголошенні вітаїзму. Все у творі підпорядковане головній думці: зіткане з контрастів життя триває.

До вітаїстичних належить і новела **«Невідомий».** За мить до смерті ліричний герой усвідомлює силу життя, бажання жити, що надає новелі оптимістичного звучання. Неоромантичним є і сам початок твору: «Ах, як мені хочеться повними пригорщами черпати ту золоту рідину…як мені хочеться взяти перо, обмокнути його у блакить неба, в шумливі води, в кров свого серця..» [92, с. 418]. Незважаючи на те, що герой усвідомлює приреченість свого становища, він не залишає надію жити: «І це буде нитка, що єднає смерть із життям, а поки вона снується, я живий» [Там само, с. 419]. Життєствердним є і фінал новели «Вікно високо? Високо…А підкопатись? Що, неможливо? А, може?..» [Там само, с. 425].

Вітаїстичне звучання спостерігаємо і в повісті «Тіні забутих предків». Знайомство з Марічкою майже одночасно збіглось зі смертю тата Івана, однак живе почуття кохання перемогло: «Але в Івановій пам’яті татова смерть не так довго жила, як знайомість з дівчам, що, скривджене ним безневинно, повним довір’я рухом подало йому половину цукерка. У його давній і безпричинний смуток влилась нова течійка» [91, с. 278]. Особливо яскраво хвиля вітаїзму звучить у картині смерті Івана: «І ось раптом високий жіночий сміх гостро розтяв важкі покрови суму» [91, с. 317]. Автор змальовує сороміцькі молодіжні ігри на похороні Івана: «Про тіло забули. Тільки три баби лишились при нім та скорботно дивились скляними очима, як по жовтім застиглім обличчі лазила муха. Молодиці липли до гри. З очима, в яких ще не встигло згаснуть смертельне світло і затертись образ мерця, вони охоче йшли цілуватись» [91, с. 318]. Письменник проголошує думку, що, незважаючи ні на що, життя триває: «Один за другим гості вставали з лавок та розходились по кутках, де було весело і тісно» [91, с. 318].

«Яка сила життя! Ми звикли до цього і не помічаємо перемоги живого над мертвим, не бачимо, як скрізь торжествує живе, щоб бадьорити й тішити нас» [96, с. 317], – говорив М. Коцюбинський, милуючись капрійською

природою, помічаючи, як сірі скелі покривала зелень трав. Ці враження стали основою для створення однієї з життєствердних новел «Хвала життю».

На початку новели автор зазначає, що подія відбувається навесні, у той час, коли все навкруги розквітає і тоді, коли найбільше відчуваєш силу життя: «Була весна, море було спокійне і синє…» [92, с 100]. Однак опису ідилічної картини природи контрастує змальований образ зруйнованого міста, де переважають чорний, сірий кольори: «І знову сунулись чорні мужчини й тихі жінки, наче черниці, немов гості похоронні ішли комусь віддавати останній привіт» [Та мсамо, с. 101]. Таке контрастне поєднання супроводжуватиме подальшу оповідь, що посилює опозицію «смерть – життя»: «Може світити сонце, голубіти море і небо, сміятися радість, а ті очі, поширені і мертво блискучі у великих орбітах, звертали погляд вглиб себе і божевільно вдивлялись у розхитані стіни, вогонь і трупи найближчих» [Там само, с. 101].

Нагромадження імпресіоністичних та натуралістичних подробиць створює цілісну картину землетрусу: «В вузьких вуличках, як в коридорі, було безлюдно і сумно. Справа і зліва безконечно тяглися спресовані маси дерева, цегли, паперу, одежі, ламп, меблів і людських тіл» [Там само, с. 104]. На тлі картин людського горя, відчаю, суму, сліз і смерті раптово з’являються ознаки життя, і оповідь відразу замальовується у контрасті, символізуючи життя кольори: «Але як же я здивувався, коли побачив, що весь перед візка заставлений був гарними скляночками в золотих етикетках і що пишний добродій простягав над юрбою до неба ті самі блискучі склянки [Там само, с. 105]. Вітаїстичний є фінальний акорд твору: «Десь оддалік, з гуркотом і хмарами пилу, валили найбільш небезпечні стіни домів; то тут, то там, серед сірого грузу й руїни, вставав поліцейський і прикладав руку до кепі, оддаючи мертвому честь. Але се мене вже не вражало. Я раптом побачив далекі зелені гори, залиті радісним сонцем, помаранчеві сади, безконечний шовковий простір блакитного моря, і душу моя проспівала над

сим кладовищем хвалу життю…» [Там само, с. 106]. Руїни Мессіни більше не справляли такого враження, як раніше. Тепер замість імпресіоністичних та натуралістичних деталей, з'являється неоромантична картина – далекі гори, залиті сонцем, безконечні простори неба.

Новела стверджує перемогу світлих сил над темними, пронизана оптимізмом, сповідує ідею краси життя. Для неї характерний світлий бадьорий тон оповіді. Саме використання М. Коцюбинським неоромантичних засобів наповнило твори наснагою до життя.

Елементи автобіографізму несе в собі заключний момент новели «На острові»: «Завжди хвилююсь, коли бачу агаву: сіру крону твердого листу, зубатого по краю і гострого на вершечку, як затесаний кіл. Розсілася по терасах і коронує скриту силу землі. Або її цвіт – високий, до щогли подібний зелений стовбур з вінцем смерті на чолі. Бо така таємниця агави: вона цвіте, щоб умерти, і умирає, щоб цвісти» [Там само, с. 123]. У студіях, присвячених цій новелі, неодноразово акцентовано на відвертій подібності між долею письменника та цією квіткою, що символізувала красу і безкінечність життя. Незадовго до смерті митець дав своєму брату, який був ботаніком, прочитати «На острові» та прокоментувати епізоди, де описано цвіт агави. Натомість брат висловив своє захоплення твором, зауваживши, що М. Коцюбинський змалював не агаву, а своє життя.

Висновки до розділу 3

Коцюбинський-неоромантик приділяв виняткову увагу внутрішньому життю особистості – її пристрасним прагненням, багатству переживань і відчуттів. Внутрішній світ індивіда співвіднесений із надособистісними реаліями – закономірностями світобудови, гармонією в природі, об'єктивованими в різних формах ідеалами краси й моральної досконалості тощо. Неоромантичний ліричний герой має вразливу й чутливу душу, шукає в навколишньому світі піднесене й прекрасне. Конфлікт його неоромантичних творів здебільшого вказує на суперечність між світом, який омріює неоромантичний герой, і цілком емпіричними обставинами його життя.

Проаналізувавши новели М. Коцюбинського, виокремлюємо систему художніх засобів, за допомогою якої письменник вибудовує неоромантичний світ у творах:

- використання контрасту як основного засобу у творенні образів, інтер'єру, картин природи тощо, завдяки цьому посилюється протистояння «бажане-реальне» та породжує неоромантичне двосвіття.
- поділ новел на умовні частини (як правило, дві);
- використання натуралістичних, імпресіоністичних деталей для підкреслення почуття втоми, огиди до буденного, для окреслення душевного стану та з'ясування причини пошуку кращого світу;
- групування персонажів, які належать до різних «світів» (опис героїнь з новели «Сон»;
- опозиції географічних місць, пейзажних картин, наприклад: «гори – низина», «море – ліс», «море – горе» тощо, завдяки цьому письменник посилює протистояння двох світів;
- застосування елементів фантастики, що посилюють недосконалість реального світу та підкреслюють гармонійність світу краси та мрії;

- використання кольорової палітри, зафарбовуючи оповідь у тони, автор посилює емоційність твору.
- кінематографічність притаманна неоромантичним творам, особливо образним та картинно яскравим.

Художній текст доби модернізму є джерелом інформації про особистий світ М. Коцюбинського, у ньому відбиваються його душевні порухи, емоції, переживання. Узагальнення досвіду світового письменства та вдосконалення власного стилю повернуло творчість М. Коцюбинського у річище неоромантизму та вплинуло на поетику новел початку XX ст. Ці твори переносять читача в екзотичні краї, у світ краси та поезії. Вони показують незвичайних героїв з тонкою душевною організацією. З'являється нетрадиційна для тогочасної літератури екзотика: кримські гори, безкінечне море, сліпуче сонце, розкішні пейзажі, чужі традиції. Їх мета – розкрити «правду» життя, зобразити героїв у типових обставинах, показати актуальні суспільні проблеми. Візитною карткою письменника стало поєднання різних стилів та активне використання засобів мистецтва.

ВИСНОВКИ

Здійснений у дисертації аналіз реперезентує особливості неоромантичної поетики М. Коцюбинського. Поетику тлумачимо як сукупність змісто- й формотвірних засобів реалізації авторського задуму з метою створення цілісної картини світу.

Художні надбання неоромантизму були індикатором розвитку української літератури в напрямі пошуків нового способу художнього мислення – розвитку, суголосного динаміці європейських літератур порубіжжя XIX – XX століть. На нашу думку, формула неоромантизму – не перетворення зовнішнього у внутрішнє а навпаки – спрямування на здатність спостерігати внутрішнє в поєднанні з фантазією у реалістичному зображенні душі: у пізнанні життя у всіх його сферах. Як зазначила О. Кобилянська – «назад до душі». Український неоромантизм постає, безперечно, відлунням неоромантизму європейського, однак має специфіку. Його формування припадає на епоху фундаментальних змін у культурному житті, якими знаменувався кінець XIX ст. Неоромантичні тенденції в Україні були реакцією на зміну суспільної свідомості. Маючи генетичний зв’язок з романтизмом, неоромантизм заперечив існування реалізму та класичних літературних традицій та приніс у літературу нову естетику.

Концептуальними рисами неоромантизму є туга за красою, мрією, ідеалом. Реальність у неоромантизмі розпадається на реальне «тут» і романтичне «там», відкриваючи досконалий світ краси та мрії. Основою для романтичного двосвіття стає протиставлення прози і поезії буття, повсякденного і піднесеного, реального і омріяного. Представниками цього стилю є Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський та інші.

Обґрунтовано, що творчість М. Коцюбинського є синтезом кількох способів моделювання дійсності. Через стиль як площину, де найбільшою

мірою сконцентровано естетичність тексту, виявляються не тільки засоби творення художнього світу, а й та світоглядна субстанція, що впливає на вибір цих засобів і становить фундамент, на якому моделюється стильова макроструктура письменника.

Художні пошуки М. Коцюбинського були безпосередньо пов'язані з тією кардинальною зміною естетичних орієнтацій, яка відбулася наприкінці XIX ст. у європейській культурній самосвідомості. Постать митця, творчі спроби набуття нового стилю, нових підходів до зображення внутрішнього світу особистості в численних наукових студіях в різні періоди викликала неоднозначні оцінки, оскільки стиль письменника має синтетичний характер. Письменник працював у межах двох типів літературно-художньої свідомості – реалістичної та модерної. Реалістична художня система, у річищі якої писав митець у перший період творчості, спонукала його глибоко аналізувати життя, осягати соціально-психологічні причини людських пристрастей, виробляти свою специфічну модель організації мате-ріалу реального життя, через яку просвічується чіпкий до дійсних процесів сучасності зміст. Модерністська художня система формувалася в митця на основі синтезу художніх підсистем, з-поміж яких чільне місце посідає неоромантизм. Новітнє художнє мислення письменника позначилося філософічністю, міфологізмом, архетипністю, поглибленим психологізмом.

Модерністська художня система змусила М. Коцюбинського вбачати красу в пошуках сенсу буття, він відходить від фабульно-подієвої перипетії твору до змалювання внутрішніх драм людини, її настроїв, почуттів і створює індивідуальну манеру написання творів, що робить їх легко впізнаваними. Стиль письменника має синтетичний характер, оскільки поєднує творче опрацювання художніх здобутків реалізму, імпресіонізму та неоромантизму. Поєднуючи у своїх творах різні стилі, письменник досягнув оригінального художнього ефекту, що вирізняє його творчість із-поміж

інших. Реалізації авторського задуму з метою створення цілісної картини світу.

Естетичні пошуки автора були спрямовані на розширення виражальних можливостей національного письменства.

У модерних творах М. Коцюбинського сюжет як традиційний ланцюг зовнішніх подій зникає. Натомість, визначальною стає роль так званого внутрішнього сюжету, коли об'єднуючим началом твору є настрій, психолого-емоційний стан героя, асоціативність його думок та вражень. Важливу роль в організації художньої системи М. Коцюбинського відіграють колір, світло, настрій. Жанрові форми творів М. Коцюбинського мають новаторсько-пошуковий характер. Лірична фрагментарність втілюється у жанрових формах. Особливістю авторського стилю письменника є складний і водночас абсолютно гармонійний синтез образотворчого мистецтва та художньої літератури. Органічне поєднання двох видів мистецтва спостерігаємо в новелах, які в жанровому підзаголовку визначені автором як етюд «Лялечка», акварель «На камені». Синтез малярства й літератури зумовлений не лише загальними тенденціями розвитку літератури поч. XX ст., а й особистими чинниками. Адже письменник сам гарно малював, був наділений тонким відчуттям кольору.

Приділяючи увагу збагаченню художньої техніки, М. Коцюбинський уводив у тексти засоби образотворчого мистецтва, що надавало особливої виразності й пластичності його новелам, оповіданням, акварелям, повістям: вони сповнювалися світла й фарб живопису, гармонії, ритму й мелодійності музики, розміреності архітектури, кадру кінематографа.

Стилістику й атмосферу неоромантизму Коцюбинського визначила специфічна атрибутика, притаманна саме цьому стилю. Концептуальним для стилю стає двосвіття, яке відображає невідповідність реальності та мрії. Митець протиставляв абсолютно різні, антонімічні поняття з метою найяскравіше виявити розбіжності між дійсним та омріяним. Потяг

письменника до елементів неоромантизму не був випадковим, та й сам він був людиною тонкої душевної організації, «рабом» краси й гармонії. Наявність неоромантичного двосвіття впливає і на особливість героя. Він – мрійник, його душа страждає від зіткненням з жорстоким світом. Головним у його житті є пошук краси, гармонії, реалізації мрії. Автор приділяє багато уваги внутрішньому життю особистості, її переживанням і відчуттям. Внутрішній світ особистості співвідноситься з гармонією в природі. Маючи ліричну душу, він тужить за прекрасним, шукає його в навколишньому середовищі. На суперечності між світом, який він собі вимріює, та реальністю виникає конфлікт неоромантичного твору.

Особливим є й образ неоромантичної героїні. Вона – витончена, оповита ореолом казковості, незвичності. В описі зовнішності переважають улюблені для письменника кольори – золотий і блакитний, що вказує на бажання максимально наблизитися до мрії.

Бажання змінити наявну дійсність змушує героя діяти по-різному: він мріє, моделює бажане уві сні, тікає від недосконалості в стихію природи. Цей світ, на думку письменника, є максимально досконалий, тому митець найбільшу увагу приділив саме протиставленню людському світу та світу природи. В окремих випадках письменник є новатором у створенні пейзажних картин. Керуючись законами неоромантичного стилю, М. Коцюбинський уводить у твори елементи екзотики, символіки. Це споріднює український неоромантизм з європейським.

Зображуючи два світи, письменник керується абсолютним несприйняттям та запереченням реальності. На основі протиставлення дійсності та мрії виокремлюємо низку неоромантичних мотивів, які стали показовими та певною мірою характерними для другого періоду творчості. Безперечно, на письменника впливає доба, у яку він творить. Митець фактично окреслив основні мотиви власної творчості: глибока втома, потяг до зміни у суспільстві, у людині, порив до мрії, гармонії, які звучать

масштабно, даючи проекцію на суспільство загалом, вказуючи необхідність великих змін. Коцюбинський пропагує ідею людини, яка розуміє красу.

Тож найбільш близьким до людської та мистецької вдачі Коцюбинського є неоромантизм. Митця цікавлять проблеми краси життя, людських взаємин, основних цінностей життя. Гармонія в житті – основна тема, яка звучить на сторінках творів згаданих років. Концептуальні риси неоромантизму були для письменника своєрідним життєвим кредо.

Отже, унікальність поетики М. Коцюбинського виявляється в оновленні парадигми художніх засобів та прийомів неоромантикотворення, які й окреслюються в дисертації: протиставлення будь-яких антонімічних понять, які породжують основний конфлікт у творі; композиційний поділ новел на умовні частини, які дозволяють підкреслити неоромантичне двосвіття; використання натуралістичних, імпресіоністичних, символістських деталей для підкреслення почуття втоми, огиди до буденного, для зображення душевного стану та з’ясуванні причини пошуку кращого світу; групування персонажів, які є антиподами; особлива акцентуація на використанні звуку та кольору, їх синтезу, що посилює емоційне сприймання твору.

Сутнісні ознаки осмислюваного явища – міфологізм, двосвіття, пошук гармонії і краси, екзотизм і вітаїзм – набувають в художньому світі М. Коцюбинського особливого колориту, засвідчуючи непроминальність ідіостилю митця і особливу природу української версії неоромантизму.

Пропонована студія вможливлює розширення спектру вивчення творчості М. Коцюбинського, засвідчує перспективність порушених проблем для подальших наукових досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАННИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: Факт, 2003. 320 с.

2. Андрійчук Т. В. Гуманістично-екзистенціальні мотиви в творчості М. М. Коцюбинського (спроба історико-філософського дослідження : дис. канд. філос. наук : 09.00.03. Київ, 1993. 167 с.

3. Андрійчук Т. В. Художній простір філософської лірики М. Коцюбинського // зб. матеріалів науково-практичної конференції, присвяченої 130-річчю з дня народження Михайла Коцюбинського. Чернігів, 1994. С. 1–12.

4. Антонич Б-І. Національне мистецтво. Київ : Дніпро, 1988. С. 467–476.

5. Баган О. Естетика і поетика вісниківського неоромантизму : дис. канд. філол. наук : 10.01.01 / Львівський національний університет імені І. Франка. Львів, 2002. 192 с.

6. Баган О. Консервативна модернізація: художні паралелі у творчості Юзефа Лободовського і українських поетів-неоромантиків еміґрації // Наукові записки Національного університету “Києво-Могилянська Академія”. Том 17. Філологія. 1999. С. 83–87.

7. Балабко О. Рай і Пекло Коцюбинського : есеїстична повість; передм. В. Панченка. Чернівці : Букрек, 2014. 216 с.

8. Банковская Н. П. Типология романтического мышления. Киев: УМК ВО, 1992. 118 с.

9. Бацула І. Деякі питання психології творчості в новелах М. Коцюбинського // У вінок М. Коцюбинському. Київ, 1967. С. 59–66.

10. Белецкий А. И. Украинская классическая проза // Украинские повести и рассказы : в 3 т. Т. 1. Москва: Просвещение, 1954. 673 с.

11. Бестюк І. А. «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського: феномен тексту в контексті неоміфологізму української літератури початку ХХ століття : дис. канд. філол. наук : 10.01.01. Рівне, 2006. 208 с.

12. Бойко Ю. Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання. Вибрані праці. Київ : Медекол, 1992. 138 с.

13. Брік Я. По слідах Коцюбинського. Харків: ЛІМ, 1931. 104 с.

14. Васильева И. В. Неоромантизм как культурная парадигма // Феномен творческой личности в культуре. Фатющенские чтения. Москва, 2011. Т. 2. С. 239–247.

15. Венгеров С. Этапы неоромантического движения // Русская литература ХХ века: 1890 – 1910. Москва, 1914. Кн. 1. С. 1 – 54; Кн. 6. С. 209–240.

16. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1959. 653 с.

17. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. Москва: Учпедгиз, 1959. 492 с.

18. Возняк М. М. Коцюбинський // Ілюстрована Україна. 1913. № 9. С. 2–3.

19. Войтюк А. Неоромантизм Лесі Українки як цілісна художня система // Проблеми творчості Лесі Українки: посібник зі спецкурсу. Дрогобич, 2001. С. 49–57.

20. Волощук Є. Відкриті питання модернізму (на матеріалі німецькомовних літератур) // Вікно в світ: Зарубіжна література : наукові дослідження, історія, методика викладання. 2005. № 1 (19). С. 86–117.

21. Вороний М. Відозва // Літературно-науковий вістник. 1901. Річн. 4. Т. 16. Кн. 11. С. 14.

22. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / упоряд. і приміт. Т.І. Гундорової. Київ, 1996. 704 с.

23. Гаєвська О. Типологія неоромантизму Йосано Акіко, Лесі Українки та Уїли Кесер : дис. канд. філол. наук. Київ., 2005. 215 с.

24. Ґеник-Березовська З. Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм. Київ, 2000. 368 с.

25. Геник-Березовська З. Про неоромантичну драму // Грані культур: Бароко. Романтизм. Модернізм. Київ, 2000. С. 206–207.

26. Гижий В. Типологічні відповідності української та англійської неоромантичної прози кінця XIX початку XX ст. : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.05. Київ, 2000. 17 с.

27. Гребенюк Т. Наративні засоби репрезентації психіки персонажа оповідання «Сміх» Михайла Коцюбинського // Михайло Коцюбинський і український модернізм XX століття. Серія : XX століття : від модернізму до традиції : зб. наук. пр. Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2015. Вип. 4. С. 88–100.

28. Григорьев В.П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников : монография. Москва: Наука, 1983. 224 с.

29. Грушевський О. Сучасне українське письменство у його типових представниках. Кн. 1. Київ: Криниця, 1909. 237 с.

30. Гуляк А. Імпресіоністичні наративні принципи у повістях Михайла Коцюбинського // Михайло Коцюбинський і український модернізм XX століття. Серія : XX століття: від модернізму до традиції : зб. наук. пр. Вінниця : ТОВ Фірма «Планер», 2015. Вип. 4. С. 100–112.

31. Гуляк А. Синкретизм жанрово-стильових модифікацій прози Михайла Коцюбинського // «Наукові записки» Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Філологія : зб. наук. пр. Вінниця : Вид-во Вінницького держ. пед. ун-ту, 2005. Вип. 7. С. 106–109.

32. Гуляк А. Синтез мистецтв у новелі «На острові» Михайла

Коцюбинського // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2015. Вип. 41. Ч. І. С. 160–167.

33. Гундорова Т. Європейський модернізм чи європейські модернізми? (Українська перспектива) // Слово і Час. 1995. № 2. С. 28–31.

34. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів, 1997. 298 с.

35. Гундорова Т. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ ст. (теоретично-методологічний аспект) // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. Київ., 1991. С.166–191.

36. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початку ХХ ст.) // Слово і час. 1993. № 1. С. 55–56.

37. Гуцуляк О. Неоромантизм : сутність явища // Новое Евразийское Обозрение: Хроники Культуры. Москва, 2001. № 3. С. 24.

38. Денисюк І. На верховині слова (Про майстерність повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків») // Українське літературознавство: міжвуз. респ. зб. Київ, 1966. Вип. 2. С. 131–136.

39. Денисюк І. Розвиток малої прози в українській літературі ХІХ – поч. ХХ ст. Львів : Наук. вид-во «Академічний експрес», 1999. 276 с.

40. Дроботун О. М. Колористика української прози доби модернізму (на матеріалі новелістики М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Винниченка) : дис. канд. філол. наук : спец. 10.01.01. Кіровоград, 2010. 190 с.

41. Євшан М. Критика. Літературознавство. Есеїстика. Київ : Основи, 1998. 658 с.

42. Єфремов С. Вибране : Статті. Наукові розвідки. онографії / упоряд., передм. та прим. Елеонори Соловей. Київ: Наукова думка, 2002. 760 с.

43. Єфремов С. Гармонійний талант // Єфремов С. Літературно-критичні статті. С. 237–238

44. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Феміна, 1995. 688 с.

45. Жила С. Відкритий художній світ Михайла Коцюбинського // Українська література в загальноосвітній школі. 2014. № 4. С. 9–15.

46. Жмир В. Слідами Ф. Ніцше по Україні // Філософська думка. 2004. № 6. С. 78–109.

47. Жук М. Погасле світло // Спогади про Михайла Коцюбинського. Київ: Держ. вид-во худож. літ-ри, 1962. С. 128–130.

48. Жулинський М. Г. Вірю в силу духа: Іван Франко, Леся Українка і Михайло Грушевський у боротьбі за піднесення політичної і національної свідомості української людини. Луцьк, 1999. 688 с.

49. Звиняцковський В. Новелістика Чехова й Коцюбинського. Київ : Наукова думка, 1987. 107 с.

50. Зенгва В. О. Художня антропологія прози М. Хвильового: герой як феномен культури : автореф. дис. канд. філол. наук : спец. 10.01.01. Харків, 2013. 19 с.

51. Зеров М. М. Українське письменство ; упор. М. Сулима. Київ: Основи, 2002. 1302 с.

52. Зимомря М. Засвоєння прози Михайла Коцюбинського в німецькомовному культурному просторі: дискурс інформації, оцінки та перекладу // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2015. Вип. 41. Ч. І. С. 189–199.

53. Зимомря М. Тематична спорідненість прози М. Коцюбинського та А. Шніцлера // Молодь і ринок. Дрогобич. 2011. № 10 (81). С. 29–33.

54. Ильенко Ю. Плата за компромисс. // Юность. 1987. № 9. С. 80–90.

55. Іванов Л. Про місце М. Коцюбинського в світовій літературі // У вінок Михайлу Коцюбинському. Київ, 1962. С. 9.

56. Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. Київ: Наукова думка, 1986. 287 с.

57. Ігнатенко М. Леся, ми і європейська культура ХХ ст. // Слово і час. 1995. № 3. 49–54.

58. Ільницький М. Література українського відродження: напрями та течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр ХХ ст. Львів: Львівський обласний науково-методичний інститут освіти, 1994. 72 с.

59. Історія української літератури : у 8 т. Київ: Наукова думка, 1967. Т. 2. 483 с.

60. Історія української літератури ХІХ століття : у 3-х кн. Кн. І. Перші десятиріччя ХІХ ст. ; за ред. М. Т. Яценка. Київ, 1995. С. 271–272.

61. Казин А. Неоромантическая философия художественной культуры (к характеристике мировоззрения русского символизма) // Вопросы философии. 1980. № 7. С. 143–154.

62. Калениченко Н. Великий сонцепоклонник : Життя і творчість М. Коцюбинського. Київ: Радянська школа, 1967. 252 с.

63. Калениченко Н. Проза М. Коцюбинського і суміжні види мистецтва // Слово і Час. 2004. № 6. С. 3–9.

64. Калениченко Н. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. : напрями, течії. Київ : Наук. думка, 1983. 255 с.

65. Капрійські сюжети: «італійська» проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка ; уклад. В. Панченко. Київ : Факт, 2003. 496 с.

66. Кирова М. Неоромантични тенденции в българската поема от началото на ХХ и век // Език и литература. 1985. № 6. С. 22–30.

67. Клим’юк Ю. Особливості формування жанрової системи лірики І. Франка // Слово і Час. 2004. № 4. С. 30–35.

68. Клочек Г. “Душа моя сонця намріяла...”. Поетика “Сонячних кларнетів” Павла Тичини. Київ, 1986. С. 165–259.

69. Клочек Г. Так що ж таке поетика ? // Поетика. Київ: Наукова думка, 1992. С. 5–16.

70. Коваленко В. Типи інформації художгього тексту в оповіданні М.Коцюбинського «П’ятизлотник» // Література та культура Полісся. 1995. Вип. 10. С. 177–181.

71. Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі: монографія. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2012. 191 с.

72. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст. : підручник: у 10 т. Київ: ВЦ «Академія», 2013. Т. 1: У пошуках іманентного сенсу. 2013. 512 с.

73. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст. : підручник: у 10 т. Київ: ВЦ «Академія», 2013. Т. 2: У пошуках іманентного сенсу. 2013. 624 с.

74. Ковальчук О. Візуальне у творчості Михайла Коцюбинського : монографія. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2015. 232 с.

75. Кодак М. П. Авторська свідомість і класична поетика. Київ: ПЦ “Фоліант”, 2006. 336 с.

76. Кодак М. Поетика як система. Київ: Дніпро, 1988. 158 с.

77. Козак С. Неоромантизм Лесі Українки // Вісник НАН України. 1992. № 5. С. 31–37.

78. Козлов С. Мифология неоромантизма в литературе модерна. Курск, 2000. 92 с.

79. Козловский П. Современность постмодерна // Вопросы философии. 1995. №. 10.

80. Козуб С. Рід М. Коцюбинського і його дитячі роки. Київ, 1928. 19 с.

81. Колесник П. Коцюбинський – художник слова. Київ: Наук. думка, 1964. 536 с.

82. Колінько О. Новела рубежу XIX XX ст. : традиції жанру чи руйнування канону? // Слово і час. 2015. № 2. С. 63 –70.

83. Корогодський Р. «Тіні забутих предків»: повість, сценарій, фільм // Слово і час. 1994. № 9–10. С. 75–82.

84. Костенко М. О. Художня майстерність Михайла Коцюбинського. 2-вид., доповн. Київ : Радянська школа, 1969. 270 с.

85. Коцюбинська І. Спогади і розповіді про Михайла Коцюбинського. Київ: Дніпро, 1965. 202 с.

86. Коцюбинська М. Листи і люди : роздуми про епістолярну творчість. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. 584 с.

87. Коцюбинська М. Мої обрії : в 2 т. Київ: Дух і літера, 2004. Т. 1. 336 с.;Т. 2. 386 с.

88. Коцюбинська-Єфименко З. М. Коцюбинський : життя і творчість. Київ: Держлітвидав, 1955. 288 с.

89. Коцюбинський М. До Панаса Мирного // Твори: У 7 т. К., 1974. Т. 5. С. 280.

90. Коцюбинський М. Листи до Олександри Аплаксіної / упор., коментарі, опрацювання текстів : С. Захаркін, Михайлина Коцюбинська, В. Панченко. Київ: Критика, 2008. 640 с.

91. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наук. думка, 1973–1975. Т. 1 : Повісті, оповідання (1884–1897). 1973. 408 с.

92. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наук. думка, 1973–1975. Т. 2 : Повісті, оповідання (1897–1908). 1974. 383 с.

93. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наук. думка, 1973–1975. Т. 3 : Оповідання, повісті (1908–1913). 1974. 432 с.

94. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наук. думка, 1973–1975. Т.4 : Статті та нариси, інші редакції. Нотатки. Переклади, фольклорні записи. 1975. 388 с.

95. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наук. думка, 1973–1975. Т. 5: Листи (1886–1904). 1974. 432 с.

96. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наук. думка, 1973–1975. Т. 6 : Листи (1905 –1909). 1975. 312 с.

97. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Київ : Наук. думка, 1973–1975. Т. 7 : Листи (1910–1913). 1975. 416 с.

98. Коцюбинський М. Я так поріднився з тобою... : листи до дружини / упоряд. Ольга Єрмолець [та ін.]. Київ : Ярославів Вал, 2007. 392 с.

99. Кошова І. О. Стильова спорідненість малої прози Кнута Гамсуна і Михайла Коцюбинського // Вісник Черкаського університету; Серія: Філологічні науки (літературознавство). 2008. № 138. С. 101–110.

100. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / гл. ред. А. Сурков. Москва: Советская Энциклопедия, 1968. Т. 5. 976 с.

101. Кружков Г. Commutio poetarum: Йейтс и русский неоромантизм // Ностальгия обелисков: Литературные мечтания [Статьи и эссе]. Москва, 2001. С. 113–343.

102. Крупка В. Поетика візуальності в нарисі «На крилах пісні. Картка із щоденника» Михайла Коцюбинського // Михайло Коцюбинський і український модернізм XX століття. Серія: XX століття: від модернізму до традиції : зб. наук. пр. / гол. ред. Ірина Руснак. Вінниця : ТОВ «Планер», 2015. Вип. 4. С. 130–135.

103. Крупка М. Неоромантичний дискурс у художньому освоєнні Ольги Кобилянської // Український модернізм зі столітньої відстані.

Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць Рівенського державного гуманітарного університету. Вип. X, спеціальний. Рівне, 2001. С. 245 –253.

104. Крушельницький А. Новини нашої літератури: М. Коцюбинський. В путах шайтана і інші оповідання // Літературно-наук. вісник. 1900. Т. 9. Кн. 3. С. 201–206.

105. Кудрявцев М. Г. Екзотичні мотиви та образи у поетичних драмах О.Пушкіна та Лесі Українки: духовно-естетичний дискурс // Зарубіжна література в школах України. 2009. № 3. С. 8–13.

106. Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського. Київ : Наукова думка, 1989. 268 с.

107. Кузнецов Ю. Слідами феї Моргани: вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі : посібник для вчителя. Київ : Радянська школа, 1990. 208 с.

108. Куцевол О. Вивчення життя і творчості Михайла Коцюбинського через рецепцію літературних і літературно-документальних джерел : навч. посібник. Вінниця : Консоль, 2015. 439 с.

109. Лакиза І. М. Коцюбинський // Коцюбинський М. Твори : у 5 т. / М. Коцюбинський. Т. 2. Київ: Книгоспілка, 1929. С. 7–70.

110. Ласло-Куцюк М. Михайло Коцюбинський і Артур Шніцлер // Ласло-Куцюк М. Велика традиція. Українська класика в порівняльному висвітленні. Бухарест: Критеріон, 1979. С. 211–235.

111. Лебідь А. Дорогою шукання : Нотатки // Життя й революція. 1928. № 5. С. 81–94.

112. Лебідь А. Коцюбинський : Нотатки до біографії. Київ; Харків:

Книгоспілка. 96 с.

113. Лебідь А. М. Коцюбинський. Життя і творчість. Київ: Книгоспілка, 1929. 141 с.

114. Левченко О. О. «Життя без поезії – злочин» (Неоромантичне двосвіття й туга за красою в новелі Михайла Коцюбинського «Сон» // Наукові записки; Серія: Філологічні науки (літературознавство). 2008. Вип. 79. С. 239–244.

115. Левченко О. О. Кінопоетика повісті «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського // Література. Фольклор. Проблема поетики: зб. наук. праць. Київ, 2010. Ч. 1. С. 496–502.

116. Левченко О. О. Концепція неоромантизму в критичних працях Лесі Українки // Наукові записки; Серія: Філологічні науки (літературознавство). 2011. Вип. 94. С. 32–37.

117. Левченко О. О. Неоромантизм в українській літературі: проблема визначення // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. наук. праць факультету лінгвістики Гуманітарного інституту Київського авіаційного університету. Київ, 2009. Вип. 18. С. 203–207.

118. Левченко О. О. Неоромантичні риси новели «Цвіт яблуні» Михайла Коцюбинського // Наукові записки; Серія: Філологічні науки. 2018. Вип. 164. С. 236–239.

119. Левченко О. О. Поєднання сили слова, музики і кольору у творах М. Коцюбинського як вияв духовності автора // Література. Фольклор. Проблема поетики: зб. наук. праць. Київ, 2009. Вип. 33. С. 635–640.

120. Лесин В. Словник літературознавчих термінів. Київ: Радянська школа, 1971. 488 с.

121. Леся Українка Твори : в 12-ти т. Київ : Наук. думка, 1975 –1979. Т. 1: Поеми. Київ, 1975. 447 с.; Т. 2 : Поеми ; Поетичні переклади. 1975. 367 с.; Т. 3 : Драматичні твори, (1896–1906). 1976. 399 с.; Т. 4 : Драматичні

твори, (1907–1908). 1976. 351 с.; Т. 5 : Драматичні твори, (1909–1911). 1976. 335 с.; Т. 6 : Драматичні твори, (1911–1913) ; Переклади драматичних творів. 1977. 415 с. ; Т. 7 : Прозові твори ; Перекладна проза. 1976. 568 с.; Т. 8 : Літературно-критичні та публіцистичні статті. 1977. 319 с.; Т. 9 : Записи народної творчості ; Пісні, записані з голосу Лесі Українки. 1977. 431 с.; Т. 10 : Листи, (1876–1897). 1978. 542 с.; Т. 11 : Листи, (1898–1902) 1978. 478 с. Т. 12 : Листи, (1903–1913) 1979. 696 с.

122. Липа Ю. Бій за українську літературу. Київ, 2004. 352 с.

123. Листи до Михайла Коцюбинського : в 4 т. / упоряд. В. Мазний. Київ: Українські пропілеї, 2002–2003.

124. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов : в 2 т. / под. ред. Н. Бродского и др. Москва; Ленинград: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. 576 с.

125. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов : в 2 т. / под. ред. Н. Бродского и др. Москва; Ленинград : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 2. 1198 с.

126. Литературный энциклопедический словарь / под ред. М. Л. Гаспарова. Москва: Сов. энциклопедия, 1987. 751 с.

127. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром'як [та ін.]. 2-ге вид., виправ., доп. Київ : Академія, 2007. 752 с.

128. Лопуха А. О неоромантизме А.С. Грина // Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы. Петрозаводск, 1991. С. 147–152.

129. Лотман Ю. М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Теоретические и практические вопросы взаимодействия литератур. Тарту, 1983. С. 102–121.

130. Матющенко А. Вибір духовної свободи (Особистісна колізія в драматургії Лесі Українки) // Слово і час. 1996. № 4–5. С. 67–71.

131. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX початку XX століть у дзеркалі наратології : монографія. Львів : Сплайн, 2008. 408 с.

132. Мережковский Д. Неоромантизм в драме // Вестник иностранной литературы. 1894. Ноябрь. С. 18–34.

133. Минц З. Футуризм и “неоромантизм” (к проблеме генезиса и структуры “Истории бедного рыцаря” Ел. Гуро) // Уч. записки Тартус. гос ун-та, 822: Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1988. С. 109–121.

134. Миронюк Л. Генезис неоромантизму // Актуальні питання слов’янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. Київ – Ніжин, 2006. Вип. XI: Лінгвістика і літературознавство. С. 133 – 140.

135. Михида С. П. Психопоетика українського модернізму : проблема реконструкції особистості письменника. Кіровоград: РВВ КДПУ, 2011. 256 с.

136. Міхалінчик Л. Г. Творчість М. Коцюбинського в руслі «філософії життя» (від народницької до модерністської парадигми) : дис. канд. філол. наук : спец. 10.01.01. Дніпропетровськ, 1997. 165 с.

137. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х:портрет в історичному інтер'єрі. Київ: Стилос, 2008.

138. Могилянський М. Художник слова: пам’яті М. Коцюбинського. Петроград: Друкарня Бр. В. та И. Линників, 1915. 24 с.

139. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика. Луцьк : Вежа, 1998.

140. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XIX ст. : Україна і Польща. Київ, 2002.

141. Моренець В. Неоромантизм (уривок з авторської студії “Стильові пошуки української поезії другої половини ХХ століття” // На пошану пам’яті Віктора Кутастого: зб. наук. пр. / упоряд. В. Моренець. Київ, 2004. С. 146–163.

142. Наєнко М. Романтичний епос. Лірико-романтична стильова течія в українській радянській прозі. Київ, 1988. 312 с.

143. Наєнко М. Художня література України: від міфів до модерної реальності. Київ, 2008. С. 436–444.

144. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі // Літературознавство: ІІІ Міжнародний конгрес україністів. (Харків, 26 29 серпня 1996. Літературознавство). Київ, 1996. С. 118–130.

145. Науменко Н. Історія звичайної речі: «Нюренберзьке яйце» Михайла Коцюбинського // Літературознавчі студії : зб. наук. пр. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2015. Вип. 41. Ч. І. С. 281–288.

146. Неврлий М. Неоромантизм // Українська радянська поезія 20-х років: Мікропортрети в художніх стилях. Київ, 1991. С. 157–202.

147. Неоромантизм // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. ; автор-укладач Ю. І. Ковалів. К.ыъв 2007. Т. 2. С. 118–119.

148. Нестерак О. В. Принцип контекстуальності в методології сучасного літературознавства («Тіні забутих предків») : дис. канд. філол. наук : спец. 10.01.06. Київ, 1997. 154 с.

149. Неустроев В. Литература скандинавских стран (1870–1970). Москва, 1980. 279 с.

150. Нечиталюк І. Пейзаж в оповіданні М. Коцюбинського «В дорозі» та у новелі Л. Пахаревського «Тоді, як акації цвіли» // Історико-літературний журнал. Одеса : Астропринт, 2008. Вип. 15. С. 280–287.

151. Нечуй-Левицький І. С. Українська декадентщина // Зібрання творів : у 10 т. Київ, 1968. Т. 10. С. 74–117.

152. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади. Київ: Основи, 1993. 415 с.

153. Ободянський Я. «Нотатник» Юрія Липи пошук неоромантичного ідеалу (До проблеми української національної ідеї в творчості письменника) семантики URL: http:/ newright.il.if.ua/obodynsky (дата звернення: 13.07.17).

154. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Дегуманизация искусства и другие работы. Эссе по литературе и искусству. Москва, 1991. 639 с.

155. Ошис В. Неоромантизм и психологический реализм // История всемирной литературы : в 9 т. М., 1994. Т. 8. С. 320 – 324.

156. Павелко О. М. Коцюбинський як матеріаліст і атеїст // Наук. зап. Київ. пед. ін-ту. Кафедра суспільних наук. 1956. Т. 23. С. 151 – 162.

157. Павелко О. Суспільно-політичні погляди М. М. Коцюбинського // Комуніст України. 1956. № 10. С. 62 – 71.

158. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999. 447 с.

159. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900 – 1920 рр. у європейському літературному контексті. Кіровоград, 1998. 272 с.

160. Параджанов С. Бесіда з кореспондентом // Соціалістична культура. 1965. № 2 С. 20.

161. Параджанов С. Вечное движение // Искусство кино. 1966. № 1. С. 60–68.

162. Партолін М. Вплив передової російської суспільної думки і літератури на формування світогляду М. М. Коцюбинського : зб. наук. робіт, присвяч. 300-річчю возз’єднання України з Росією. Харків, 1954. С. 215 – 225.

163. Партолін М. Суспільно-політичні погляди М. М. Коцюбинського.

Харків : ВХДУ. 1953. 139 с.

164. Пахаренко В. І. Українська поетика. Черкаси: Відлуння-Плюс, 2009. 416 с.

165. Пахаренко В. Основи теорії літератури. Київ: Генеза, 2009. С. 202–213.

166. Погрібна Л. З. Твори М. Коцюбинського на екрані. Київ: Наукова думка, 1971. 157 с.

167. Поліщук Я. Діалог художніх текстів (новели М. Коцюбинського «Цвіт яблуні» та М. Хвильового «Я (Романтика)») // Діалог і діалогічність в українській літературі XIX XXI ст. : монографія. Одеса: Одеський національний ун-т ім. І. І. Мечникова, 2013. С. 194–210.

168. Поліщук Я. І ката, і героя він любив...: Михайло Коцюбинський: літературний портрет. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 304 с.

169. Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій. Харків : АКТА, 2008. 386 с.

170. Поліщук Я. Література як геокультурний проект. Київ : Академвидав, 2008. 304 с.

171. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. 2 вид., доповн. і переробл. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 392 с.

172. Поліщук Я. Пейзажі людини. Харків : АКТА, 2008. 348 с.

173. Попович М. Нарис історії культури України. Київ, 1999. 727 с.

174. Попович М. Романтизм як стиль і методологія // Філософська думка. 2004. № 6. С. 3–30.

175. Потупейко М. // Спогади про Михайла Коцюбинського. Київ: Держ. вид-во худож. літ-ри, 1962. 429 с.

176. Рахимова Э. От “калевальских” изустных рун к неоромантической мифопоэтике Эйно Лейно : монография. Москва, 2001. 213 с.

177. Редінг Б. Безумці: З історії кохання Михайла Коцюбинського та Олександри Аплаксіної : роман. Київ: ВЦ «Академія», 2012. 184 с.

178. Салига Т. Імператив (Літературознавчі статті, критика, публіцистика. Львів : Світ, 1997. 352 с.

179. Саликовскій А. Изъ воспоминаній // Украинская жизнь. 1916. IX. С. 52 – 54.

180. Санина К. Запад и Восток в литературе японского неоромантизма (творчество Наган Кафу и Танидзаки Дзгонъитиро) : дис. канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2004. 210 с.

181. Саяпіна Т.В. Міфопоетика творчості М.М.Коцюбинського : дис. канд. філол. наук : спец. 10.01.01. Запоріжжя, 2000. 195 с.

182. Семенюк Г., Гуляк А., Науменко Н. Літературна майстерність письменника : підручник. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2011. 385 с.

183. Сергій Параджанов. Злет, трагедія, вічність: Твори, листи, документи, архів, спогади, ст., фот. / упор. Р. М. Корогодський, С. І. Щербатюк. Київ: Спалах ЛТД, 1994. 280.

184. Сковорода Г. Твори: У 2 т. Т. 1. К., 1994. 528 с.

185. Скупейко Л. Іван Франко про творчу індивідуальність письменника. Київ, 1986. 127с.

186. Слабошпицький М. Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші : роман. Київ : Ярославів Вал, 2014. 496 с.

187. Соколянський М. Неоромантизм як літературна течія // Питання літературознавства : наук. зб. Вип. 1. Львів, 1993. С. 24 – 36.

188. Сохань Г. С. Особливості асоціативно-образного мислення Михайла Коцюбинського-прозаїка : дис. канд. філол. наук: спец. 10.01.01. Івано-Франківськ, 2006. 194 с.

189. Спогади про Михайла Коцюбинського ; упоряд., післямова та

прим. М. Потупейка. 2-ге вид., доп. Київ : Дніпро, 1989. 280 с.

190. Ставицька Л. О. Про характер взаємодії категорії індивідуально-поетичного стилю і літературної мови // Мовознавство. 1986. − № 4. − С. 61 − 64.

191. Ставицька Л. Про термін ідіолект // Українська мова. 2009. − № 4. С. 3 – 17.

192. Старицкая-Черняховская Л. М. М. Коцюбинский. Опыт критического очерка // Киевская старина. 1906. № 9. С. 83 – 123; № 10. С. 269 – 330.

193. Старицька-Черняхівська Л. Елементи творчості М Коцюбинського // Літературно-наук. вісник. 1913. Т. 62. Кн. 46. С. 204 – 219.

194. Стешенко І. Поет вищої краси М. М. Коцюбинський // Літературно-наук. вісник. 1918. Т. 70. Кн. 46. С. 83 – 103.

195. Творча спадщина М. Коцюбинського і сучасний літературний процес : тези доповідей і повідомлень на обл. міжвуз. наук.-метод. конф., присвяч. 125-річчю від дня народж. М. М. Коцюбинського (36 грудня 1989). Одеса, 1989. 148 с.

196. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підручник. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

197. Ткаченко Р. Нарис М. Коцюбинського «Нюренберзьке яйце» у контексті розвитку української документалістики // Літературознавчі студії: зб. наук. пр. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2015. Вип. 41. Ч. І. С. 370 – 374.

198. Ткаченко Р. Телеологія знання. Художньо-інтерпретаційні моделі в українській прозі XIX початку XXI ст. про науку: монографія. Київ: Книга, 2015. 279 с.

199. Толмачев В. Неоромантизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий; под ред. А. Н. Николютина. Москва, 2001. 657 с.

200. Толмачев В. Неоромантизм и английская литература начала XX века // Зарубежная литература конца XIX начала XX века: В 2 т. М., 2007. Т. 2. С. 63 – 80.

201. Тронская М. “Молодая Германия” // История немецкой литературы. Москва, 1966. Т. 3. 355 с.

202. Турган О. Культурно-універсальний аналіз художнього твору в методологічній системі сучасної гуманітаристики // Літературний процес : методологія, імена, тенденції. Філол. науки : зб. наук. пр. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. 2014. № 4. С. 147 – 152.

203. Турган О. Українська література кін. XIX – поч. XX ст. і античність. Київ, 1995. 172 с.

204. Турган О., Гребенюк Т. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми) : монографія. Запоріжжя : Просвіта, 2008. 292 с.

205. Уайльд О. Избранное ; пер. с англ.; вст.ст. и комент. А. Зверева. Москва: Худож. лит., 1986. 243 с.

206. Умберто Еко. Поетика відкритого твору // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповн. Львів: Літопис, 2001. С. 525 – 538.

207. Уэллек Р. Теория литературы. Москва: Прогресс, 1978. 328 с.

208. Фащенко В. Засоби розкриття внутрішнього світу героїв у творах М. Коцюбинського // Українська мова та література в школі. 1963. № 4. С. 8 – 16.

209. Фащенко В. Із студій про новелу. Жанрово-стильові питання. Київ: Рад. письменник, 1971. 215 с.

210. Федоров А. Эстетизм и художественные поиски в английской литературе последней трети XIX века. Уфа, 1993. 152 с.

211. Филипович П. Розвиток психологічної новели М. Коцюбинського // М. Коцюбинський. Твори: у 5 т. Т. 4. К. : Книгоспілка, 1930. С. 3 – 41.

212. Фізер І. Український Фуко чи французький Петров? // Наукові записки НаУКМА : Серія: Філологія. № 17. С. 42–44.

213. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. Т. 28. К., 1980. 439 с.; Т. 35. К., 1982. 527 с.; Т. 35. К., 1982. 527 с. ; Т. 37. К., 1982. 680 с.; Т. 41. К., 1984. 678 с.

214. Фройд З. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. Львів, 1996. 633 с.

215. Хороб С. Неоромантизм Лесі Українки в контексті західноєвропейської драми // Зарубіжна література в навчальних закладах. 2001. № 6. С. 26 – 36.

216. Хороб С. Синтез символізму і неоромантизму в драматургії Лесі Українки // Вісник Прикарпатського університету: Філологія / Вип. 2. Ів.-Франківськ, 1997. С. 26 – 37.

217. Хороб С. Українська драматургія: крізь виміри часу: зб. статей. Івано-Франківськ., 1999. 200 с.

218. Хорольська Т. Свобода та мікрокосм особистості // Мінливі обрії свободи (До 70-річчя Ігоря Бичка) // Філософсько-анторопологічні студії. 2003. Київ, 2005. С. 161–169 с.

219. Царик Д. Типология неоромантизма. Кишинев, 1984. 167 с.

220. Ціпко А. Неоромантична драма Лесі Українки “Лісова пісня” // Українська мова та література: Тижневик. 1999. № 16 (118).

221. Чаплінська О. В. Філософія українського неоромантизму: параметри розуміння людини : дис. канд. філос. наук: 09.00.05. Житомир, 2007. 182 с.

222. Чапля І. “Новоромантизм” у трактуванні Л. Українки // Наукові записки Дніпропетровського держ. ун-ту. 1961. Т. 65. Вип. XII. С. 89 – 99.

223. Черненко О. Михайло Коцюбинський імпресіоніст: образ людини в творчості письменника. Мюнхен : Сучасність, 1977. 143 с.

224. Чешихин-Ветринский В. Е. Неоромантизм // Литературная энциклопедия : словарь литературных терминов : в 2 т. Т. 1; Ленинград, 1925. 514 – 515.

225. Чижевський Д. Порівняльна історія слов’янських літератур: у 2 кн. Київ, 2005. 288 с.

226. Чумаченко О. Міф і мистецька гра в естетиці неоромантизму: автореф. дис. канд. мистецтвознав. Київ, 2003. 17 с.

227. Шамрай А. Українська література. Стислий огляд. Харків, 1928. 125 с.

228. Шевчук В. “Хатяни” й український неоромантизм // “Українська хата”: Поезія 1909 – 1914 ; упоряд. В. Шевчук. К., 1990. С. 3 – 28.

229. Шопенгауер А. Введение в философию; Новые паралипомены; Об интересном. Минск, 2000. 416 с.

230. Шпильова О. Український неоромантизм // Урок української. 1999. № 1. С. 32 – 35.

231. Шумило Н. Гармонійне і дисгармонійне в українській літературі початку ХХ ст. (Володимир Винниченко і сучасники) // Київська старовина. 1998. № 5. С. 124 – 131.

232. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності: Українська художня проза і літературна критика кінця 19 початку 20 ст. Київ : Задруга, 2003. 354 с.

233. Шупта-В’язовська О. Художній часопростір як спосіб вираження несвідомого в прозі Михайла Коцюбинського // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, колегіумах. 2009. № 12. С. 102 –105.

234. Эткинд. А. Цветовой тест отношений // Общая психодиагностика: Основы психодиагностики, немедицинской психотерапии и психологического консультирования ; под. ред. А. Бодалева и В.В. Столина Москва: МГУ, 1987. С. 221 – 227.

235. Якубівська Я. Громадсько-політичне життя Чернігова 1905 року та відображення його у новелі М. Коцюбинського «Він іде!» // Актуальні проблеми слов'янської філології : Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. пр. Ніжин ТОВ «Видвництво "Аспект-Поліграф"». 2007. Вип. XII. С. 118 – 123.

236. Ямчук П. М. Імпресіонізм в українській прозі 1890-х – 1930-х років : дис. канд. філол. наук : спец. 10.01.01. Одеса, 1998. 178 с.

237. Gaugauin P. Diverses Choses, 1896 – 97 // Theories of Modern Art.: A source Book by Artists and Ctitics / Ed. Chipp B. Herschel. Berkeley, 1975. P.65

238. Krzyżanowski J. Neuromantysm polski. 1890-1918 / Wyd. 3. Wrocław, 1980. 465 s.

239. Wiśniewska E. Sztuka pisarska Mychajła Kociubyńskiego, Warszawa 1973. 170 c.

Додаток А.

Список публікацій та апробацій здобувача

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Левченко О. О. «Життя без поезії – злочин» (Неоромантичне двосвіття й туга за красою в новелі Михайла Коцюбинського «Сон» // Наукові записки; Серія: Філологічні науки (літературознавство). 2008. Вип. 79. С. 239–244.

2. Левченко О. О. Неоромантизм в українській літературі: проблема визначення // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. наук. праць факультету лінгвістики Гуманітарного інституту Київського авіаційного університету. Київ, 2009. Вип. 18. С. 203–207.

3. Левченко О. О. Поєднання сили слова, музики і кольору у творах М. Коцюбинського як вияв духовності автора // Література. Фольклор. Проблема поетики: зб. наук. праць. Київ, 2009. Вип. 33. С. 635–640.

4. Левченко О. О. Кінопоетика повісті «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського // Література. Фольклор. Проблема поетики: зб. наук. праць. Київ, 2010. Ч. 1. С. 496–502.

5. Левченко О. О. Концепція неоромантизму в критичних працях Лесі Українки // Наукові записки; Серія: Філологічні науки (літературознавство). 2011. Вип. 94. С. 32–37.

6. Левченко О. О. Неоромантичні риси новели «Цвіт яблуні» Михайла Коцюбинського // Наукові записки; Серія: Філологічні науки. 2018. Вип. 164. С. 236–239.

Стаття в закордонному виданні

7. Левченко О. О. Неоромантичні складові новелістики Михайла Коцюбинського // Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe East Europan Scientific Journal. 2018. № 10 (38). С. 68 – 72.

Стаття в іншому виданні

8. Левченко О. О. Неоромантичний характер творів Лесі Українки (у контексті західноєвропейської модерної драми) // «Contemporary Issues in Philological Sciences: Experience of Scholars and Educationalists of Poland and Ukraine" (International research and practice conference: «Experience of Scholars and Educationalists of Poland and Ukraine»). Люблін, 2017. С 56–59.

Виступи на Міжнародних і Всеукраїнських конференціях

Результати роботи апробовано в доповідях і виступах на Міжнародних і Всеукраїнських конференціях:

1. Всеукраїнській науково-практичній конференції «125-ліття театру корифеїв» (Кіровоград, 2007);

2. Всеукраїнській науковій конференції «Українська література: погляд із XXI століття» (Миколаїв, 2008);

3. IX Всеукраїнській науково-теоретичні конференції «Українська література: духовність і ментальність» (Кривий Ріг, 2009);

4. Всеукраїнській науково-практичній конференції «Сучасна україністика: наукові парадигми мови, літератури й документознавства» (Київ, 2009);

5. I Міжнародній науково-теоретичній конференції «Мультилогос літератур світу» (Кривий Ріг, 2010);

6. Міжнародній науково-практичній конференціі «Experience of Scholars and Educationalists of Poland and Ukraine” (Люблін, 2017),

7. XII Міжнародній науково-практичній конференції «Мови і світ: дослідження та викладання» (Кропивницький, 2018).