

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

РЕГРУТ ПАВЛО ВАСИЛЬОВИЧ

УДК 821.161.2.09

ДИСЕРТАЦІЯ

**РЕЦЕПТИВНІ МОДЕЛІ ТВОРЧОСТІ
МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

10.01.01 – українська література
035 – філологія

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

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

Регрут П. В.

Науковий керівник – **Поліщук Ярослав Олексійович**,
доктор філологічних наук, професор

АНОТАЦІЯ

Реєрут П. В. Рецептивні моделі творчості Михайла Коцюбинського.
– Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 – українська література (035 – Філологія). – Одеський національний університет імені Іллі Мечникова, Одеса, 2017.

У дисертації проаналізовано основні стратегії сприйняття творчості Михайла Коцюбинського у різних культурних стратегіях та у різні періоди становлення української літератури та критичної думки.

У роботі приділено основну увагу побудові рецептивних моделей творчості Михайла Коцюбинського, що сприяє пошуку нових критеріїв для переосмислення інтелектуального досвіду та нового розуміння ролі і значення постаті Михайла Коцюбинського українській культурній свідомості.

У роботі означені основні моделі сприйняття постаті Михайла Коцюбинського та його творчості у період прижиттєвої критики, проаналізовано конфлікт народництва та модерну, який, безумовно, вплинув на стиль і манеру письма митця. Визначено, що уже в початковий період рецепції з'являються перші праці із акцентами на імпресіонізмі у Михайла Коцюбинського, виникають тези про еволюцію таланту митця від натуралістичного реалізму до освоєння європейських технік письма. Такі маркери, що позначають белетристику Михайла Коцюбинського, окреслені вже першими літературними критиками видатного новеліста. Тогочасна критика вибудовувала поступовий, але правильний шлях у питаннях рецепції творчості митця. Проте рух до виокремлення стильових новацій був надовго призупинений наступним етапом інтерпретації творчості письменника та впливом ідеологічних настанов соціалістичного реалізму.

Аналіз сприйняття професійного реципієнта доводить, що ще на початковому етапі дослідження творчості письменника виникали суперечності щодо тематики, стилю, наслідування, форми творів Михайла Коцюбинського. Його творчість закладала настільки широкий горизонт

сподівання, що рівнозначно могла бути успішно проєктована як на традиційну, так і на новаторську літературу ХХ століття.

У дисертації продемонстровано основні містифікації та маніпуляції, які чинила соцреалістична критика на біографічному, текстуальному, ідеологічному, світоглядному рівнях сприйняття творчого доробку Михайла Коцюбинського. Також окреслено компаративні пошуки радянських літературознавців.

У роботі продемонстровано перелом у інтерпретації творчості Михайла Коцюбинського, започаткований генерацією молодих літературознавців у 60-х рр. ХХ ст. Саме шістдесятники з їхніми свіжими поглядами та певною можливістю до вільного виявлення своїх думок започаткувала перелом у інтерпретації не лише творів Михайла Коцюбинського, а й літературних тенденцій загалом. Погляди та ідеї, які зустрічаємо у сучасних дослідженнях творчої спадщини письменника, свої початки беруть саме у період послаблення ідеологічного тиску та розвитку незаангажованої літературно-критичної думки.

Проблемою, яка у цей період починає знаходити своє вирішення, стає складний процес сприйняття постаті Михайла Коцюбинського як новатора в українській літературі.

Дослідження демонструє сучасні тенденції та підходи до сприйняття та аналізу творчості Михайла Коцюбинського. У період незалежності з'являються нові, незаангажовані спроби інтерпретувати творчість Михайла Коцюбинського. Завдяки звільненню від тиску ідеологічної системи науковці вперше відкрито починають заявляти про особливу стильову манеру письменника, наближення його творчості до зразків європейської модерної літератури ХХ ст.

Сучасна літературна критика намагається різнопланово підходити до аналізу творів українських письменників. Звільнившись від ідеологічних обмежень, які спостерігалися в попередні десятиліття, дослідники прагнуть

реабілітувати імена митців, переглянути канон української літератури, зважаючи на найновіші досягнення наукової думки.

Пріоритетним на сьогодні є поняття розуміння тексту реципієнтом у процесі читання та комунікації. Безумовно, на сьогодні потрібен детальний перегляд стратегій сприйняття творчості Михайла Коцюбинського та інших митців професійним читачем. Подібна робота допоможе зруйнувати стереотипізований портрет митця, який подекуди і зараз можемо зустріти у підручниках.

У сучасному трактуванні Михайло Коцюбинський – це митець, який, так би мовити, відображає розвиток української літератури кінця XIX – початку XX століть. Саме його творчість стала об'єктом суперечок сучасників і пізніших поколінь читачів, адже демонструє складний еволюційний шлях від етнографічного реалізму до психологічного імпресіонізму.

Осягання нових вимірів української культури активізувало проблему ревізії та переосмислення інтелектуального досвіду минулих десятиліть. У цьому контексті переформатування канону української літератури залишається першочерговим завданням. Творчість Михайла Коцюбинського як ключової постаті в історії української літератури є унікальним явищем, крізь призму якого можна здійснити реструктуризацію культурного простору кінця XIX – початку XX ст. Розбудова рецептивних моделей творчості митця уможливорює появу нових ціннісних критеріїв для постання нових концептуальних засад історії української літератури.

Сучасна літературознавча наука апробує нові способи аналізу літературного твору, зокрема сприйняття його як об'єкта читацького зацікавлення. Рецептивна модель літератури дає можливість оцінити твір на перехресті його актуальності в часі та універсальних смислів, що закладені в його змісті. Разом з тим сукупність рецептивних характеристик у їхній часовій тягlostі показує, як змінюється характер сприйняття твору, залежно від смаків та уподобань суспільства.

У роботі приділено основну увагу побудові рецептивних моделей творчості Михайла Коцюбинського. Адже найчастіше головними об'єктами досліджень є літературний текст та особа автора. Відповідно, літературний процес сприймається як історія текстів та особистостей. Тому така його інтерпретація втрачає категорію читача – безпосереднього адресата літературної діяльності. Нам ішлося про те, щоб змінити ці звичні акценти та оцінити творчість класика з іншої перспективи. Таким чином, важливим є сприйняття літератури з рецептивних позицій.

У дисертації в хронологічному порядку проаналізовано зміни у сприйнятті творчого доробку Михайла Коцюбинського, що одночасно накладаються на окремі суспільно-культурні періоди історії ХХ століття. Час, безумовно, один із ключових чинників, який впливав на рецепцію текстів письменника. Зміна суспільних пріоритетів, смаків, ідеологічні рамки та обмеження – все це внесло свої корективи у сучасне розуміння ролі Михайла Коцюбинського в українській літературі.

Прикметною ознакою, з якою пов'язані проблеми в дослідженні спадщини Михайла Коцюбинського, є формування канону української літератури. У роботі ми визначили, що такий процес тричі визначав кардинальні зміни у сприйнятті творчості письменника. За життя його ототожнювали з народниками. У часи радянської влади творчість митця трактувалась у руслі соцреалістичних традицій. Сучасне літературознавство здійснює аналіз творчого доробку М. Коцюбинського через розбудову рецептивних моделей та з позицій сприймання художніх текстів читачами. Очевидно, цей процес не завершений і відкритий до змін.

Рецептивна модель літератури дає можливість оцінити твір на перехресті його актуальності в часі та універсальних смислів, що закладені в його змісті. Разом з тим сукупність рецептивних характеристик у їхній часовій тяглоті показує, як змінюється характер сприйняття твору, залежно від смаків та уподобань суспільства.

Розбудова рецептивних моделей творчості письменника сприяє пошуку нових критеріїв для переосмислення інтелектуального досвіду та нового розуміння ролі і значення постаті Михайла Коцюбинського українській культурній свідомості.

Дослідження з позицій естетики та історії реценції доробку не тільки Михайла Коцюбинського, а й усіх українських письменників може стати пріоритетом у створенні нової історії літератури, альтернативної до існуючої на сьогодні історії персоналій та творів.

Висновки та результати дослідження відкривають розлоге поле для подальших наукових розвідок у сфері коцюбинськознавства. Результати роботи можуть бути використані для створення лекційних, практичних та семінарських занять у освітніх закладах (як вищих, так і у середній школі). Матеріали можуть слугувати для укладення науково-методичних посібників з української літератури.

Ключові слова: Михайло Коцюбинський, рецептивна естетика, літературний канон, інтерпретація, імпресіонізм, соціалістичний реалізм, модернізм, народництво, шістдесятництво.

ABSTRACT

Rehrut P.V. Receptive models of Mykhaylo Kotsiubynskyi's creative work.
– Degree project, manuscript.

Thesis for Candidate Degree in Philology (PhD): Speciality 10.01.01 – Ukrainian language (035 – Philology). – Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, 2017; Odessa I. I. Mechnikov National University, Odessa, 2017.

Mykhaylo Kotsiubynskyi's creativity attracted the attention of the public and critics in the 90^s of the XIXth century. At this time literature increases, including seeking new means of reproduction of reality, new forms of expression. that meet the new ideological and thematic issues. These searches were made, firstly, by overcoming the limitations of a certain type of art (this kind of “syncretism” – related arts at the beginning of the 20th century), and, secondary, - by the way of overcoming

the limitations of a literary form, resulting in a fusion of different genres of literature – epic, lyric and dramatic, and so, come new genres. Changes of all-European scale could not help affecting Ukrainian literature.

To understand the situation, the literary process can be considered as a struggle between generations. At the turn of centuries the populist's canon (method) crisis suffered under the pressure of the aesthetic currents that developed at that time in European literature.

After the Independence of Ukraine and the removal of the first literary ideological pressure critics could talk about the Kotsiubynskyi's work as the phenomenon of Ukrainian literature, the special stylistic writing manner of the author and an approaching his art works of the best artistic works of European literature of the XXth century.

Post-Soviet criticism of their approach is based on the analysis of literary works as an object of perception of the reader. Accordingly, considerable attention is paid to building of receptive models of Kotsiubynskyi's creativity. The main objects of research are often a clearly literary text and the identity of the creator. Accordingly, literary process has been seen as a history of texts and figures. Therefore, this category loses its interpretation of the reader – the direct recipient of literary activity. So the perception of literature receptive position is important.

The urgency of the research is caused by a few factors of social, artistic and cultural-ethnic dimension. Social factor is linked with getting independence of Ukraine and liberation from colonial status. Comprehension of new dimensions of Ukrainian culture made the problem of inspection and recomprehension of intellectual experience more active. Reformation of the canon of Ukrainian literature in this context remains the main task. Kotsiubynskyi's creative work as a key figure in the history of Ukrainian literature is a unique phenomenon, we can realize the restructurization of cultural space of the end of the XIXth and the beginning of the XXth century through its prism.

The building of receptive models of creative work of the artist makes possible the appearance of a new valuable criteria for creation of new intellectual principles of the history of Ukrainian literature.

Receptive aesthetics pays its attention to the problem of apprehension of literary works, which report the reader about his plan, exciting the addresser's emotions, making his attention more active. The system of the principles of this theory was worked out by W. Iser and Hans-Robert Jauss. They stressed, that they say about the aesthetics of comprehension, but not about their creative work, it gives fair assessment of the writers.

According to the theory of receptive aesthetics, writing is multi-level, open structure, which is oriented on the recipient. That's why we notice the displacement of accents in the formula "the author – writing – a reader". Aesthetic expression of the author's biographical method and aesthetics of structuralism guideline of slow, closed reading concede superiority of analysis of the reader's reaction.

The aim of the work is ascertainment of the problem of the reader's apprehension of Kotsiubynsky's creative work in different time parameters and cultural strategy. The aim foresees the realization of such tasks:

- to analyze Kotsiubynsky's creative heritage as a process of his apprehension by the reader's audience;
- to discover the main periods which are caused by the changes in the interpretation of Kotsiubynsky's texts;
- to watch the change of the reader's strategy of reception (reconstruction of the horizon of the expectation) of literary works;
- to discover dependence of appearance of the receptive model on the change of social orientation and aesthetic tastes.

The building of receptive models of creative work of the writer promotes the search of new criteria for recomprehension of intellectual experience and new understanding of the role and importance of Kotsiubynsky's figure to Ukrainian cultural consciousness.

M. Kotsiubynsky played an important role in the history of Ukrainian literature. But the writer's creative work caused many discussions and it stimulated to the building of new poly-interpretative models.

Cornerstone attribute of impressionistic attitude and impressionist aesthetics became their distinct focus on the strengthening of individual and unique vision of the artist of surrounding reality, the artist's right to portray the world, not following the generally accepted criteria and means of reproduction of reality.

But critic's attention primarily is focused on thema-problematic sections. less on aesthetic and style of the writer. According to the analysis of the Kotsiubynskyi's work affected the aesthetic preferences of the authors of the time. We are talking about the conflict of generations, which was on the verge of the writer. The question of imitation by Kotsiubynskyi's populist prose has remained open for a long time. This is especially true of his early work.

The next attempt of canonization of Kotsiubynskyi's person refers to post-revolutionary period. The arrival of Soviet power with its clear ideology and established an artistic method – Socialist Realism – forced biased critics to adapt the writer to the new ideological conjuncture.

Soviet literary writers' view on Kotsyubinskyi's style and method has changed greatly: from complete negation of writer's Impressionism (Kolesnik P., Prikhodko F. et al.) to partial (H.Kalenychenko, M. Kostenko et al.) and the full recognition of Kotsyubinskyi's Impressionism (I.Ivano, D. Nalyvayko) as one of the most stylistic trends of realistic literature. This process is associated with reinterpretation of the creative works of a famous writer, overcoming sociological approaches to its evaluation and with the changing of understanding of Impressionism that there has been in recent years.

As a new generation of Ukrainian intellectuals strongly influences on it in the 60, then the art generation was called the "Sixties". Launched first by the poets "the Sixties" became universal socio-cultural phenomenon: the literary and artistic, philosophical, ideological, scientific, social and political.

There is a new generation of literary critics, which initiated review of ethical values in life and literature, sharpened focus on matters of the truth and historical memory. There were opportunities for broader and more operational understanding of the history, theory and criticism of literature.

This generation of literary scholars with their fresh views and an opportunity for free expression of their thoughts started changes in interpreting not only Kotsiubynskyi's works but literary trends in general.

The views and ideas, which meet in modern research, have its origins in the same period of the weakening of ideological pressure and literary-critical thought of the sixties.

Turning to the intertextual relations with the European literary heritage, the researchers traced this idea back in the 20s. But only social, semantic aspect of works was taken into an account. Little attention was paid to the analysis of joint artistic techniques and stylistic traits. Nowadays, the researchers are free to interpret Kotsiubynskyi's work as a part of a European literary discourse.

Thus, debatable directive of interpretation of Kotsiubynskyi's creative work is caused: by formation of the canon of Ukrainian literature and different approaches to its filling; dynamics of aesthetic criteria and approaches to the writer's creative work; obligatory integration of Ukrainian literature into powerful field of propaganda discourse during the times of the Soviet totalitarizm; by plural codes of Kotsiubynsky's creative work, which give an opportunity for various interpretation of the writer's work.

The main tendencies are analyzed in this work, which caused reception of Kotsiubynsky's creative work and also social, artistic and cultural-aesthetic factors, which promote the canonization of creative work of the artist according to the specific of the epoch. The main literary-critic works, which become theoretical basis for grasp of Kotsiubynsky's creative work in the canon of Ukrainian literature.

Comprehension of M. Kotsiubynsky's figure in Ukrainian literature will be realized from the positions of receptive aesthetics.

Key words: Mykhaylo Kotsiubynskiy, receptive aesthetics, literary canon, interpretation, impressionism, socialistic realism, modernism, populism, the Sixties.

Список публікацій здобувача

1. Регрут П. В. Естетична реабілітація постаті Михайла Коцюбинського в період шістдесятництва // Вісник Черкаського університету. Серія : Філологічні науки : наук. журн. / Черкас. нац. ун-т ім. Богдана Хмельницького. Черкаси : Вид-во Черкас. нац. ун-т, 2017. №1. Кн. 1. С. 40-46.
2. Регрут П. В. Новаторські ідеї Михайла Коцюбинського на шляху від класичного реалізму до імпресіонізму на початковому етапі творчості [Електронний ресурс] // Синопис: текст, контекст, медіа : електрон. наук. фах. вид. / Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка, Гуманіт. ін-т. Київ: [б. в.], 2017. Режим доступу : <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/241>
3. Регрут П. В. Рецепція творчості Михайла Коцюбинського: основні стратегії та етапи // Humanities and Social sciences in the Era of Globalization. Budapest, 2017. С. 25-29.
4. Регрут П. В. Рецепція творчості Михайла Коцюбинського: сучасні літературні тенденції // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна» : збірник наукових праць. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2017. Вип. 65. С. 75-80.
5. Регрут П. В. Створення рецептивних моделей творчості Михайла Коцюбинського як пріоритетний напрям сучасних літературознавчих досліджень // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство) : збірник наукових праць / за ред. Оксани Філатової. №1 (19), квітень 2017. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. С. 180-185.

6. Регрут П. В. Множинність рецептивних моделей творчості Михайла Коцюбинського в посттоталітарних координатах // Мова і засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 11-12 вересня 2015 р. Львів: «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2015. С. 85-91.
7. Регрут П. В. Роздвоєння особистості у психологічних студіях Миколи Хвильового та Михайла Коцюбинського // Філологічні зошити. Літературознавство : Збірник студентських наукових статей. Випуск II. Рівне, 2014. С. 38-45.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО	24
1.1. Теоретичні основи дослідження	24
1.2. Сучасний стан вивчення творчості Михайла Коцюбинського.....	32
Висновки до розділу 1	36
РОЗДІЛ 2. МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ В ЕСТЕТИЧНИХ УПОДОБАННЯХ ЙОГО ЕПОХИ	38
2.1. Михайло Коцюбинський та народницький канон	38
2.2. Імпресіонізм Михайла Коцюбинського: перші спроби осмислення стилю письменника	63
Висновки до розділу 2.....	70
РОЗДІЛ 3. «ВОЗВЕДЕННЯ В КЛАСИКИ» У ПЕРІОД СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ	75
3.1. Методика введення Михайла Коцюбинського до соцреалістичного канону	75
3.2. Проблема впливів у трактуванні радянського літературознавства	93
Висновки до розділу 3.....	105
РОЗДІЛ 4. ЕСТЕТИЧНА РЕАБІЛІТАЦІЯ МИТЦЯ ПОКОЛІННЯМ ШІСТДЕСЯТНИКІВ	108
4.1. Світоглядні критерії нового покоління.....	108
4.2. Художньо-естетичні оцінки творчості класика.....	115
Висновки до розділу 4.....	128

РОЗДІЛ 5. МНОЖИННІСТЬ АНАЛІТИЧНОЇ ОПТИКИ В	
ПОСТТОТАЛІТАРНИХ КООРДИНАТАХ	131
5.1. Пошук нових інтерпретаційних підходів	131
5.2. Сучасне розуміння творчої еволюції майстра.....	137
Висновки до розділу 5.....	160
ВИСНОВКИ	164
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	173

ВСТУП

Михайло Коцюбинський – одна із ключових постатей в українській культурі. Його творчість припала на непростий етап розвитку літератури загалом, адже межа ХІХ-ХХ століть символізує також межу кардинальних змін у способах зображення дійсності.

Тогочасне мистецтво акцентує увагу на внутрішньому світі людини, здатне проникати в найглибші закутки особистості, може одухотворювати навколишній світ. Молоде покоління митців межі століть шукало нових оригінальних засобів у літературі, прагнуло знайти ідеї, які зможуть за законами краси перетворити життя. Подібні шукання авторів, апробації нових стилів, методів спонукали мистецтво до розвитку в руслі загальноєвропейського літературного процесу, а боротьба двох головних тогочасних тенденцій – народництва та модерну – лише пришвидшувала цей рух.

Хоч доба модернізму в українській літературі не проявилась у повному і концептуальному виді, проте вплинула на творчість окремих авторів як формально, так і тематично. Безумовно, модерне мистецтво у нашій культурі сприймається в полеміці з народництвом, адже це фактично дві взаємозаперечні стратегії розвитку мистецтва слова в Україні на початку ХХ століття.

Конфлікт поколінь та інтересів зумовив своєрідну боротьбу представників полярних тенденцій за кожного із відомих митців. Проте творчість таких письменників, як Михайло Коцюбинський, не може бути втиснена в рамки будь-якого окремого стилю чи напрямку. Саме тому суперечки про художню манеру автора розпочались іще у період прижиттєвої критики і продовжуються аж до сьогодні.

Впродовж десятиліть наукова література створювала літературний портрет Михайла Коцюбинського. За більш ніж 100 років літературознавства постали декілька моделей творчості письменника, кілька тенденцій розуміння його стилю, світогляду. Сукупність цих змін і становить той образ митця, який маємо на сьогодні.

Вписування Михайла Коцюбинського в канон літератури відбувалось неодноразово. Залежно від характеристики доби (соціальних, ідеологічних, культурних факторів) змінювалось і значення постаті митця, ставлення до неї. Як позитивні, так і негативні наслідки цих процесів можна спостерігати і тепер.

Кожна культурна стратегія прагнула присвоїти творчість письменника. Це, безумовно, спричиняло певні маніпуляції з тематикою, проблематикою, стилістикою творів. Сьогодні важливо з історичної дистанції поглянути на містифікації, яких зазнав художній доробок Михайла Коцюбинського. Для того, щоб створити справді нову історію літератури, варто по-новому переглянути усі попередні етапи досліджень, переосмислити цінність окремих творів та постатей, які ми так часто називаємо «класичними».

Варто зазначити, що сучасна література досі відчуває маніпуляції, проведені у часи радянського тоталітарного режиму. Важливо зрозуміти методику творення образу соцреалістичного письменника-класика, щоб уникати помилок у трактуванні творчості Михайла Коцюбинського зараз.

Михайло Коцюбинський – класик національної літератури, твори якого, на думку С. Єфремова, – це «продукти великого художнього таланту, через широке людське серце перепущені й високою людяністю овіяні» [39, 545]. Він був одним із тих митців, хто закликав до оновлення літератури, збагачення художньої форми. Він був природженим художником, «який має трохи інші очі, ніж другі люди, і носить в душі сонце, яким обертає дрібні дощові краплі в веселку, витягає з чорної землі на світ божий квіти і перетворює в золото чорні закутки мороку», як сам зазначив в уривку «Павутиння» [79, 403].

Ще за життя до нього прийшла слава видатного представника національної культури, котрий закріпив на ґрунті рідної словесності ознаки модерного європейського письма, чим сприяв рішучому прориву української літератури у культурний простір Європи. На його творах вчилися українські літератори перших десятиліть ХХ століття, котрі уважно вивчали й нерідко наслідували його індивідуальний стиль.

Однак шлях Михайла Коцюбинського до літературних висот не був простим. У працях сучасних дослідників його творчості окреслюється зростання його як митця слова формулою «натуралізм – імпресіонізм – символізм» [160], що дає адекватне уявлення про сферу його індивідуальних пошуків: від наслідування школи старшого покоління (І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного) до засвоєння нових художніх течій європейської прози ХІХ ст. і вироблених ними технік письма, що впроваджувалися уже на межі сторіч і збагачували епоху модернізму. Тому художню спадщину М. Коцюбинського називають синтезом усього найкращого, створеного письменниками-попередниками, та нового і неповторного, створеного самим автором.

Визначна роль Михайла Коцюбинського в історії української літератури беззаперечна. Але творчість митця викликала чимало дискусій та спонукала до розбудови множинних інтерпретаційних моделей. Тому дискусійна настанова інтерпретації творчості Михайла Коцюбинського зумовлена такими факторами:

- формуванням канону української літератури і різними підходами до його наповнення;
- динамікою естетичних критеріїв і підходів до творчості митця;
- примусовою інтеграцією української літератури в силове поле пропагандистського дискурсу за часів радянського тоталітаризму;
- множинними кодами самої творчості Михайла Коцюбинського, котрі дають можливість для різноманітної інтерпретації доробку письменника.

Актуальність дослідження зумовлена кількома факторами суспільного, мистецького та культурно-етичного виміру. Суспільний фактор пов'язаний із здобуттям Україною незалежності та звільненням української культури від колоніального статусу, лібералізацією суспільства.

Осягання нових вимірів української культури активізувало проблему ревізії та переосмислення інтелектуального досвіду минулих десятиліть. У цьому контексті переформатування канону української літератури залишається першочерговим завданням. Творчість Михайла Коцюбинського як ключової постаті в історії української літератури є унікальним явищем, крізь призму якого можна здійснити реструктуризацію культурного простору кінця ХІХ – початку ХХ ст. Розбудова рецептивних моделей творчості митця уможливорює появу нових

ціннісних критеріїв для постання нових концептуальних засад історії української літератури.

Проблема сприйняття творчості Михайла Коцюбинського започаткована ще на ранніх етапах досліджень. Теза про імпресіонізм як стильову манеру письменника довгий час замовчувалася. Безумовно, у такому разі українська література втрачала зв'язок із європейською, залишалася у рамках традиційного письма. Оскільки тексти Михайла Коцюбинського допомагають продемонструвати еволюцію, поступ, який в цілому пройшла наша белетристика на зламі століть, то виникає потреба детального дослідження мовно-стильових, естетичних особливостей творчості митця – представника модерну, а не етнографічного реалізму.

У свідомості українців подекуди іще залишається образ Михайла Коцюбинського – класика радянської літератури. Маніпуляції, яких зазнала постать письменника та його творчість, дають про себе знати і сьогодні. Саме тому важливо пояснити містифікації, які створювала соцреалістична критика, розвінчати найпоширеніші стереотипи, пов'язані із життям, особистими стосунками, світоглядом митця, створити відмінний образ письменника-модерніста світового масштабу.

Окрім цього, концепція канону української літератури з позицій читацької рецепції залишається актуальною проблемою сучасного літературознавства.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.
Дисертацію виконано відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри української літератури і компаративістики Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка в межах комплексної теми «Мова, література, переклад: від дескриптивних до структурно-системних досліджень» (№ 0111U007698) Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол №

3 від 26 березня 2015 р.). Дисертація обговорено й рекомендовано до захисту на засіданні кафедри української літератури і компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 9 від 17 травня 2017 р.).

Метою роботи є з'ясування проблеми читацької інтерпретації творчості Михайла Коцюбинського у різних часових параметрах та культурних стратегіях.

Означена мета передбачає реалізацію таких **завдань**:

- проаналізувати творчий доробок Михайла Коцюбинського з точки зору сприйняття його читачем;
- проаналізувати літературно-критичні матеріали і літературознавчі праці, які інтерпретують творчість письменника;
- виявити основні періоди, які зумовлювали зміни у інтерпретації текстів Михайла Коцюбинського;
- визначити зміну стратегії читацького сприйняття (горизонту очікувань) творів письменника;
- охарактеризувати найновіші та найцікавіші з естетичного боку моделі розуміння творів Михайла Коцюбинського;
- виявити зв'язок певної рецептивної моделі і суспільних орієнтацій та естетичних смаків.

Об'єктом дослідження є літературно-критичні тексти, котрі інтерпретують творчий доробок Михайла Коцюбинського з різних концептуальних позицій.

Предмет дослідження – процес сприйняття творчості Михайла Коцюбинського професійним читачем від початку ХХ століття до сучасності.

Методи дослідження. Для побудови рецептивних моделей творчості Михайла Коцюбинського був використаний *культурно-історичний* метод, що допоміг пояснити стратегії сприйняття доробку письменника на різних етапах розвитку української культури та літератури. *Біографічний* метод дав змогу продемонструвати вплив життєвих фактів на місце постаті Михайла Коцюбинського у каноні літератури. Залучення методологічного інструментарію з *компаративістики* допомогло виявити міжлітературні зв'язки та взаємовпливи, які пояснюють еволюцію стилю і методу митця на кожному з етапів становлення. Важливим для дослідження виявився також *типологічний метод*, котрий став незамінним на етапі завершального аналізу та узагальнень.

Теоретичною основою дослідження стали праці, що стосуються теорії рецептивної естетики у літературознавстві, зокрема роботи Т. Гундорової [22], В. Ізера [47], С. Павличко [152], Я. Поліщука [161] І. Франка [207; 208; 209], Г.-Р. Яусса [233; 234],.

Також основою дисертації стали здобутки українського коцюбинськознавства пера В. Агеєвої [3], І. Бестюк [10], С. Єфремова [40], М. Зерова [45; 46], А. Лебеда [98], Н. Калениченко [56; 57; 58], П. Колесника [63], М. Костенка [67], М. Коцюбинської [72], Ю. Кузнецова [86; 90], В. Масальського [116], Д. Міщенко [127], М. Моклиці [131], Д. Наливайка [141], С. Павличко [153], Я. Поліщука [160; 162], М. Слабошпицького [184], Л. Смілянського [185], П. Филиповича [204; 206], І. Франка [208], О. Черненко [215], Н. Шумило [225; 226].

Наукова новизна роботи полягає у тому, що це перша спроба спеціального дослідження творчого доробку Михайла Коцюбинського з позицій рецептивної естетики. Творчість письменника розглянуто залежно від читацького сприйняття у різні хронологічні етапи розвитку української

культури та літератури. Таким чином вдається зіставити розвиток літературно-критичної думки та особливостей читацької рецепції творів митця впродовж усього періоду досліджень творчості Михайла Коцюбинського. Особливий акцент зроблено на аналізі та оцінці «професійного» читача як представника найвищого щаблю у ієрархії рецептивної системи. Варто зазначити, що створення подібної моделі української літератури постає альтернативою до традиційної історії літературних портретів.

Практичне значення дисертації полягає у тому, що її результати можуть бути використані для створення лекційних, практичних та семінарських занять у освітніх закладах (як вищих, так і у середній школі). Матеріали можуть слугувати основою для укладення науково-методичних посібників з української літератури.

Особистий внесок дисертанта. Дисертація є самостійною науковою працею, у якій висвітлені власні ідеї і розробки, що дозволили вирішити поставлені завдання. Робота містить теоретичні та методичні положення і висновки, сформульовані особисто. Використані в дисертації ідеї, положення чи гіпотези інших авторів мають відповідні посилання і використані лише для підкріплення конкретних ідей.

Апробація результатів дослідження. Основні ідеї та результати дослідження представлено на Міжнародній науково-практичній конференції «Мова і засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі» (м. Львів, 11-12 вересня 2015 року); Міжвузівській науково-практичній конференції «Українська писемність та мова в манускриптах та друкарстві» (м. Дубно, 9 листопада 2015 року); Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Сучасна україністика: проблеми мови, літератури й культури» (м. Ізмаїл, 27 травня 2016 року); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Пріоритети філологічної

освіти» (м. Рівне, 27 жовтня 2016 року); X Міжнародній конференції «Національна ідентичність в мові та культурі» (м. Київ, 17-18 травня 2017 року).

Публікації. Основні положення дисертації відображено у 7 публікаціях, 4 із яких – у фахових наукових виданнях України, 1 – у закордонному виданні.

Обсяг і структура роботи. Дослідження складається із вступу, п'яти розділів, висновків та списку використаних джерел (235 позицій). Загальний обсяг роботи – 192 сторінки, основний текст викладено на 160 сторінці.

РОЗДІЛ 1

ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ

МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

1.1. Теоретичні основи дослідження

Робота базується на обґрунтуванні творчості М.Коцюбинського з рецептивних позицій, це спроба створення моделей сприйняття автора у різні історичні етапи розвитку української літератури та суспільства.

Рецептивна естетика зосереджує свою увагу на проблемі сприймання художніх творів, які доносять до читача свій задум, збуджуючи емоції адресата, активізуючи його увагу. Систему засад цієї теорії розробили В. Ізер та Г.-Р. Яусс. Вони наголошували, що мова йде про естетику сприймання, а не творчості, відповідно вона не несе в собі об'єктивну оцінку письменства. Інтереси науковців були спрямовані на сучасника, який має можливість творити власний текст з будь-якого іншого. Адже рецептивна естетика передбачає можливість виникнення безлічі ідей та думок, не запрограмованих автором у своєму творі. І навпаки, читач просто може не звернути увагу на міркування, закладені митцем. Таким чином, міметична настанова художнього твору набуває віртуального, провокативного сенсу.

Відповідно до теорії рецептивної естетики, твір – це багаторівнева відкрита структура, орієнтована на реципієнта. Тому у формулі «автор – твір – читач» спостерігаємо зміщення акцентів [233, 375]. Естетика самовираження автора з її біографічним методом й естетика структуралізму з настановою повільного, замкнутого читання поступаються першістю аналізу читацьких реакцій, вивченню їх оцінок. В. Ізер висловив ідею про обов'язкову запрограмованість певного читача у творі, тобто присутню функцію послання. Таким чином він увів поняття імпліцитного (гіпотетичного) читача. Дослідник розглядав кожен твір у художньому значенні (як авторський) і в естетичному (як реалізований

завдяки читачам). Відповідно читач завжди балансує між чужим досвідом письменника та власним [233, 375].

Дещо розширив цю проблему Г.-Р. Яусс, який цікавився обґрунтованою Г.-Г. Гадамером концепцією горизонту очікування. Оскільки література є процесом історичним, то цей факт, на думку Яусса, дає можливість інтерпретатору «прокласти місток між чужими і власними горизонтами, у всій повноті реалізувати «тріаду» – розуміння, тлумачення, застосування» [61, 297]. Такі мінливі горизонти уже сформованих досвідів, зважаючи на постійну присутність часової свідомості, конденсують у собі вже відоме і потенційне, зумовлюючи «антиципацію вірогідних варіантів розуміння» [61, 297].

Подібна можлива варіативність змісту зумовлює розуміння читача як співавтора твору. Це залежить як від особистого сприйняття реципієнта, так і від історії інтерпретування. Тому у розділах роботи ми спробуємо відобразити еволюцію рецепції залежно від історії українського суспільства та, зокрема, літературознавства, яке у певний період часу було примусово втиснуте у силове поле радянської соцреалістичної літератури.

Варто зазначити, що саме варіативність як ознака горизонту очікування дозволяє розбудовувати полірецептивні моделі будь-якого художнього твору будь-якого автора.

Рецептивна естетика аналізує, тобто здатна «розщепити», поділити мистецький твір. Адже він може реалізувати себе тільки під час прочитання, споглядання, прослуховування – тобто у процесі рецепції. Під час цього акту початковий, первинний твір впливає на реципієнта, а останній, у свою чергу, також здатен впливати на текст. Причому розуміння твору залежить не тільки від особистості читача (далі йдеться саме про літературний твір), здатності його аналізувати твір на професійному чи аматорському рівні, а і від багатьох умов: часу, розвитку суспільства, літературної думки. Тут варто зазначити, що подібна схема аналізу все ж відрізняється від, наприклад, структуралізму

Я. Мукаржовського, де значна увага надана саме тексту. Рецептивна естетика намагається втримати рівновагу між текстом та читачем [233, 377].

Важливим є те, що дана теорія відмовляється від елітарності літератури. Аналізувати потрібно все те, що знаходить свого читача, а не лише з метою пояснення прихованого тексту чи структури елітарних творів.

На відміну від теорій Р. Інгардена, який вважав, що текст все ж може повноцінно існувати поза сприйняттям читача, рецептивна естетика стверджує, що найістотніше буття твору – це акт його прочитання чи комунікації. У такому контексті читач стає другим автором літературного тексту.

Дослідження у сфері феноменології Р. Інгардена продовжив саме В. Ізер. Він зауважив, що літературний текст містить значення, яке читач конкретизує. Сподівання реципієнта нечасто здійснюються: «Якби вони здійснювалися, то такі тексти обмежувалися б індивідуалізацією сподівання, і неминуче виринали б запитання: чого така інтенція збирається досягти? Дивно, але ми відчуваємо, що будь-який ефект підтвердження як, наприклад, вимога пояснювальних текстів є дефектом літературного тексту. Чим детальніше текст описує чи підтверджує сподівання, тим більше ми усвідомлюємо його дидактичні наміри. І в кращому випадку ми можемо або прийняти, або відкинути нав'язані нам положення» [47, 352]. Ідеальним читачем, точніше втіленням такого читача, інтенції якого повністю реалізуються під час прочитання, міг бути власне автор у момент писання твору, адже опісля завершення твору автори часто відмовляються від них, бажаючи змінити їхній зміст або навіть знищити.

За В. Ізером, літературний текст здатен змінювати стратегію рецепції. Це може бути декодування змісту, структуралізація сюжету, поява інтерсуб'єктивних парадигм рецепції. Важливими для теорії В. Ізера є твердження про значущість літературного твору, яку породжує не сам текст, а його реципієнт у своєму намаганні зрозуміти його за допомогою власної уяви. В. Ізер пише, що «літературний твір має два полюси, які називаємо художнім

та естетичним: художній стосується тексту, створеного автором, а естетичний вказує на його реалізацію, яку здійснює читач. З цієї полярності випливає, що літературний твір не може бути повністю ідентифікований із текстом або реалізацією тексту, а насправді повинен знаходитись посередині. Твір щось більше, ніж текст, тому що текст оживає тільки тоді, коли він реалізується, і крім цього, ця реалізація в жодному разі не є залежною від індивідуальних рис читача - ця залежність зумовлюється різними зразками тексту» [47, 349].

На розуміння мистецького твору можуть впливати і наявні в суспільстві інтерпретаційні моделі, що здатні як блокувати мислення реципієнта, так і спонукати до нього. Саме тому важливість інтерпретатора значно зростає і набуває характеристик не позачасового акту, а історичного. Тобто це своєрідний синтез художнього тексту та певних культурних, літературних та суспільних норм, носієм яких є реципієнт. Найважливішою у цьому плані, безумовно, є роль літературного критика, тобто професійного читача, який здатен спостерігати зіткнення цих структур та науковими методами аналізувати цей процес.

Щодо вибору текстів, які підлягають аналізу, Г.-Р. Яусс зазначає, що література – процес настільки ж жвавий, як і саме життя. Науковець виступає за скасування якомога більшої кількості норм та обмежень. Отже, потрібно брати до уваги усю підбірку текстів, не важливо, яку літературу вони представляють – високу чи низьку [233]. Саме різниця між традицією та реальним станом літератури відіграє важливу роль в інтерпретації тексту.

Література ніколи не обмежувала читача. Вона здатна лише сформулювати приблизний діапазон розуміння твору – горизонт сподівань. Яусс у своїй теорії критикує поняття «соціального замовлення» літератури. Адже у такому випадку твір втрачав би свою цінність поза певним контекстом чи хронологічним відрізком, натомість інтерес до тексту, зазвичай, зберігається набагато пізніше, коли соціальне замовлення уже втрачає свою актуальність. Саме тому, на думку дослідника, найвартіснішими стають твори, які написані поза подібним «замовленням», без орієнтації на конкретного реципієнта, вони

несуть у собі ключову цінність – естетичну, яка залишається актуальною і поза повсякденною сферою буття [233]. Подібна розбіжність горизонтів очікування спонукає реципієнта до пізнання незвичного, нестандартного тексту, що не вкладається в певні історичні чи суспільні рамки.

В. Ізер акцентує на одній із особливостей модерного тексту – недомовленості, незавершеності. Наявність подібних прийомів спонукає читача до глибшої інтерпретації твору, тобто його роль як співавтора стає ще важливішою. Сприйняття чи несприйняття тексту, за В. Ізером, може бути зображене у формі певної градації: від повністю незрозумілого до тривіально зрозумілого [61, 298]. Позиція, яку займає твір у цій полярній системі, залежить не лише від особливостей самого тексту, тобто від концепту автора, а і від готовності реципієнта.

Ще однією із категорій, про яку варто згадати у контексті створення рецептивних моделей творчості будь-якого автора, є естетична дистанція, тобто різниця між твором та горизонтом очікування безпосереднього чи колективного читача.

Оскільки на сприйняття художнього твору впливає чимало чинників, то його еволюція, за вченням Г.-Р. Яусса, – це своєрідна зміна горизонтів очікування читачів. Реципієнта науковець теж бачить по-особливому. З одного боку, це сукупність стереотипів мислення та сприйняття, які формують читача на кожному історичному етапі розвитку літератури. З іншого – це іманентно присутній реципієнт у самому творі, програмований заздалегідь автором. Злиття горизонтів очікування автора і реципієнта – складний процес, адже на особливості сприйняття останнього впливає багато факторів (історичний процес, суспільство та ін.).

Досягненням рецептивної естетики є не тільки практичні відкриття в перебігу процесу сприйняття, зокрема діяльності читача, а й визнання за читачем творчої активності. Активність читання В. Ізер характеризував як вид калейдоскопу перспектив, пре-інтенцій та спогадів. Кожне окреме речення вміщує попередній «огляд» наступного й формує те, що прочитане.

На формування читацького гештальту впливають читацькі сподівання та читацькі ілюзії. Читання – це діалектичний процес створення та руйнації ілюзій, які формує та змінює культурний контекст. Коли ми читаємо, у свідомості відбувається поділ нашої особистості, оскільки горизонт читацьких сподівань є певним інструментом вимірювання художності, як її розуміє кожен з реципієнтів. Більше того, у кожного існує певний набір таких інструментів, з якими він підходить до певного жанру, певного автора, певного культурного періоду.

В українському літературознавстві подібні думки вперше висловлював І. Франко. Саме він був одним із головних поборників соціологічного підходу до аналізу тексту. О. Потебня, у свою чергу, наголошував, що сприймання літературного твору – це діяльність, а, отже, у процесі читання реципієнт відтворює текст відповідно до власного накопиченого досвіду, по-особливому інтерпретує його. Це свідчить про те, що будь-який читач відповідно до свого рівня розвитку та соціального чи життєвого досвіду є певною мірою співавтором мистецького твору.

Інтерес до рецептивних моделей зростає наприкінці ХХ століття (праці М. Зубрицької та Г. Грабовича). Саме М.Зубрицька у своїй монографії «Номо legens: читання як соціокультурний феномен» акцентує на проблемі, що в українському літературознавстві теорія, започаткована Г.-Р. Яуссом, залишається не розкритою, горизонти очікувань українських читачів досі не досліджені.

Коли розглядати згаданий раніше зв'язок твору, автора та читача, то цікаві моменти можна простежити у намаганні створити рецептивні моделі радянським літературознавством. Соцреалістичний канон вимагав від будь-якого письменника наявності уже запрограмованого, імпліцитного читача у творі. Адже у такому випадку спрощувалась пропагандистська функція літератури. Програмування творів відбувалось таким чином, що лінія автора ніяким чином не могла розходитись із лінією правлячої партії. Саме за такою спрощеною методою відбувалась своєрідна боротьба за

реципієнта у радянський період української літератури. Тобто горизонт очікування зводився до так званого соціального замовлення, коли твір якомога прозоріше відображав дійсність та був пересипаний ідеологічною символікою, як того і вимагала партійна верхівка. Соцреалістичний письменник створює ілюзію єдиноможливого і правильного світу, у якому герой виконує в основному оціночну функцію навколишньої дійсності: його дії, почуття, світосприйняття – усе спрямоване на відображення ідеалізованого радянського суспільства.

Особливість творчості М. Коцюбинського полягає у тому, що горизонт очікування його творів не завжди відповідав рівню свідомості його сучасників. Тобто естетична дистанція, на якій рецепція читача і мета автора збігаються, була програмована в майбутнє. Тільки на сучасному етапі розвитку суспільства та літературознавства про М. Коцюбинського говорять як про новатора і надзвичайно умілого письменника-імпресіоніста. Герменевтичний підхід і розбудова полірецептивних моделей дають можливість відобразити складну взаємодію автора, читача та твору.

Однією із українських теорій розвитку літератури, яку ми не можемо не розглянути у ході аналізу творчості М. Коцюбинського, безумовно, є боротьба поколінь, яку запропонував М. Євшан.

На думку літератора, саме боротьба, яку викликає зміна генерацій, призводить до поступу літератури загалом. «Тим не менше та боротьба єсть скрізь, і не можна її заперечити. З поодиноких, власне, тонів, може, й дисгармонійних, з кипіння і боротьби складається життєвий процес» [117, 203].

М. Євшан не перебільшує значення покоління модерністів, яке повстало проти своїх батьків і усіляко намагалося зруйнувати, змінити всіма можливими методами народницький канон. Відсутність подібної боротьби у попередніх десятиліттях ввела українську літературу у стан стагнації.

Народництво у М. Євшана – це все старе, усталене, яке роками гальмувало розвиток нашої літератури. Критика цього напрямку постає у формі своєрідного маніфесту українського модернізму. Митець протистоїть зокрема С. Єфремову, заперечуючи тезу, що література повинна служити народним інтересам. Проте М.Євшан намагається окреслити розвиток української літератури не радикальним відкиданням усього, що стосується народництва, а поступовим витворенням особливого стилю з народної тематики. До прикладу він наводить О. Кобилянську (повість «Земля»), М. Коцюбинського («Тіні забутих предків»), В. Стефаника.

У роботі ми не один раз звернемося до цієї теорії, адже за постать М. Коцюбинського точилася боротьба ще між його сучасниками, кожна група з яких хотіла бачити його яскравий талант на своєму боці. І оскільки сама творчість легко цьому піддавалась, адже сприймається нами як еволюція від етнографічного реалізму до яскравого психологічного імпресіонізму, то і літературну діяльність М. Коцюбинського загалом можна представити як конфлікт народництва та модерну.

Пострадянська критика опирається у своїх підходах на аналіз літературного твору як об'єкта сприйняття читачем. Відповідно значну увагу приділено побудові рецептивних моделей творчості М. Коцюбинського. Адже найчастіше головними об'єктами досліджень, безумовно, є літературний текст та особа автора. Відповідно літературний процес сприймається як історія текстів та особистостей. Тому така його інтерпретація втрачає категорію читача – безпосереднього адресата літературної діяльності. Таким чином, важливим є сприйняття літератури з рецептивних позицій.

1.2. Сучасний стан вивчення творчості Михайла Коцюбинського

Якщо брати до уваги творчість М. Коцюбинського, то прикметною ознакою, з якою пов'язані проблеми у рецепції спадщини письменника, є формування канону української літератури. Коцюбинський як автор мистецьких творів, які своєю естетикою та стильовими особливостями випередили тогочасну літературну критику, безумовно, є однією з основних постатей літератури загалом. Як зазначає Я. Поліщук, «вибудувати канон української літератури без Коцюбинського – нонсенс, через те й політично заангажована критика прагнула «присвоїти» собі письменника, витрактувавши дух його творчості на догоду ідеологічним доктринам» [160, 53].

Спроби примусово вписати М. Коцюбинського в канон української літератури були започатковані ще його сучасниками. С. Єфремов розглядав літературу як історію ідей, тому вважав доцільним віднести творчість Коцюбинського до народників. Адже за тематичними ознаками та формою ранніх творів Коцюбинському часто закидали наслідування стильової манери народницької прози. Фундаментальною у цей період стає його праця «Історія українського письменства», а також деякі розвідки, що стосуються творчості М. Коцюбинського. За концепцією С. Єфремова, Коцюбинський спочатку був учнем Івана Нечуя-Левицького й Панаса Мирного, тобто реалістом, а потім порвав з традиціями реалістичної літератури і став імпресіоністом, наслідуючи Е. Золя, Гі де Мопассана, Є. Якобсена, А. Стріндберга, К. Гамсуна, А. Гарборга, А. Шніцлера, Дж. Верги, М. Метерлінка.

На першому етапі рецепції творчості М. Коцюбинського важливими стали праці М. Зерова «Українське письменство» [45], А. Шамрая «Творчість М. Коцюбинського в літературному оточенні» [221], П. Филиповича

«Розвиток психологічної новели Коцюбинського» [204]. Саме вони посприяли створенню постаті М. Коцюбинського як феномена української літератури.

Ще однією важливою деталлю стає поява багатотомних видань творів письменника, які дали змогу познайомити масового читача із творчістю М. Коцюбинського.

Наступною спробою канонізувати творчість митця стали роки панування радянської партійної ідеології. Критики брали до уваги змістовий аспект творів письменника, перекручували тематику та ідеї відповідно до вимог соцреалістичного канону, робили з М. Коцюбинського співця революції. Мистецька якість самих творів втрачалась. Літературознавці вмילו оминали естетичні ознаки новел, особливості стилю письменника, щоб заперечити творчість М. Коцюбинського як зразок європейського «буржуазного» мистецтва.

Започаткували подібний етап містифікацій творчості М. Коцюбинського роботи І. Стебуна («Атеїстичні мотиви в творчості Михайла Коцюбинського» [190], «Михайло Коцюбинський. Життєвий і творчий шлях. Критико-біографічний нарис» [192]) та О. Дорошкевича [75]. Автори спочатку намагаються знайти спільні позиції між ідеологією та тематикою оповідань М. Коцюбинського, а пізніше творять образ радянського класика, перекручуючи факти біографії письменника, тематичне спрямування його творів.

У радянський період рецепції з'являється чимало праць компаративістичного спрямування. Зазначимо тільки, що порівняння, зазвичай, відбувалося із класичними російськими письменниками М. Горьким та А. Чеховим («О.М. Горький і М.М. Коцюбинський» І. Стебуна [193], «Коцюбинський і Горький» Н. Жук, «Коцюбинський в гостях у Горького» Ю. Желябужського, «Новелістика Чехова й Коцюбинського» В. Звinyaцького [44]).

Із послабленням тиску тоталітарної системи у період «відлиги» пов'язана зміна акцентів у вивченні творчості М. Коцюбинського. Тимчасова свобода, яку отримали літературні діячі шістдесятництва, спонукала до перегляду позицій сприйняття постаті письменника. З'являються ледь сміливі висновки про особливий стиль М. Коцюбинського у працях Н. Калениченко, М. Костенка, Л. Смілянського, частково у П. Колесника. З цього приводу важливим є внесок М. Коцюбинської («Образне слово в літературному творі», «Література як мистецтво слова»).

У монографії «Реалізм у творчості Михайла Коцюбинського» Д. Міщенко порівнює художній метод письменника із літературними течіями початку ХХ століття, які висували психологічну манеру оповіді як одну з головних ознак свого новаторства.

У книзі В. Масальського «Мова і стиль творів Михайла Коцюбинського» [116] подано докладний аналіз мови і мовностилістичних особливостей творів письменника, які вивчалися за програмою середньої школи, а також деяких публіцистичних творів письменника.

У цей час у літературній критиці з'являються свіжі думки та нові дослідження, у яких автори за головну мету ставлять завдання відшукати естетичну новизну творчості М. Коцюбинського. Зокрема це праця П. Колесника «Коцюбинський – художник слова» [63], у якій започаткована спроба додати до ідеологічних маркерів мистецькі критерії.

Є. Федоренко простежує тісний зв'язок з імпресіоністичним живописом у творчості М. Коцюбинського.

Про наявність рис імпресіонізму у творчості митця обережно говорить М. Грицюта у післямові до збірки творів «Подарунок на іменини» [77] 1989 р.

Безумовним здобутком української літературної критики є праця О. Черненко «Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: Образ людини в творчості письменника» [215], яка опублікована в Мюнхені 1973 року.

Дослідниця вперше сміливо говорить про оригінальний стиль письменника, глибокий психологізм його творів. О. Черненко розвиває питання дійсності та ілюзії в плані проблеми самотності та ізоляції людини у творах Михайла Коцюбинського.

З 1990-х років дослідники відстежують творчість М. Коцюбинського як еволюцію письменника від реалістичної манери письма до яскравого імпресіоністичного стилю.

Як зазначає Я. Поліщук, нові спроби інтерпретації Коцюбинського, вільні від ідеологічного догматизму, з'явилися за кордоном. Естетичний підхід у аналізі творчості, на противагу соціологічним оцінкам, базованим на відповідності персонажів соціальній структурі дореволюційної Росії та завданням політичної боротьби, зафіксовано у монографії Е. Вісневської «Про художню майстерність М. Коцюбинського» (1973, Польща). Е. Крюба у роботі «Михайло Коцюбинський і українська проза його часу» (1982, Франція) проаналізував імпресіоністичну поетику новелістики М. Коцюбинського, стилістичні пласти його мовлення [160, 20].

Після здобуття незалежності України та усунення ідеологічного тиску літературознавці вперше змогли вести мову про творчість М. Коцюбинського як про феномен української літератури, про особливу стильову манеру письма автора та наближення його мистецького доробку до найкращих художніх творів європейської літератури ХХ ст.

Сучасна літературна критика аналізує творчість і постать М. Коцюбинського за допомогою різних методів та з різних позицій. Такий підхід дозволяє створити цілісну картину творчості митця у всій її поліфонічності. Наприклад, С. Павличко підходить до розгляду біографії М. Коцюбинського з гендерних позицій у своїй праці «Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського» [153]. З оригінальною методикою аналізу пов'язана книга М. Слабошпицького «Що записано в книгу життя» [184]. Поєднуючи літературно-критичний аналіз та художню форму оповіді,

науковець прагне зрозуміти концепт Коцюбинського-митця в українській літературі. Компаративістичний підхід до творчості письменника використовує Я. Поліщук у своїй праці «І ката, і героя він любив...» [160]

Не можна не згадати і праці, які торкаються становлення та розвитку українського модерну загалом, частиною якого, безумовно, був М. Коцюбинський. Актуальними у цьому плані є монографії «Українська імпресіоністична проза» В. Агеєвої [3], «Дискурс модернізму в українській літературі» С. Павличко [152], «Міфологічний горизонт українського модернізму» Я. Поліщука [161].

Висновки до розділу 1

Отже, у сучасному літературознавстві є чимало новітніх підходів до аналізу творчості митців. Проте актуальним постає дослідження доробку М. Коцюбинського з позицій рецептивної естетики.

Вчення, започатковане Г.-Р. Яуссом та В. Ізером, за основу аналізу обирає сприйняття тексту як професійними читачами, так і звичайними, пересічними реципієнтами. Так, подібна методика дослідження допомагає повному поглянути на творчість письменників, відкинувши певні стереотипи. У рецептивній естетиці значна увага приділена саме читачу, адже художній твір не може повністю бути зреалізований без фактора прочитання та розуміння його інтерпретатором. Тому акценти у тріаді «автор – твір – читач» значно зміщені на користь останнього.

Створення рецептивних моделей творчості М. Коцюбинського за цією теорією допоможе переглянути усю історію сприйняття і розуміння його творів. Таким чином із сучасного етапу розвитку літературознавчої науки ми зможемо поглянути на зміну критеріїв аналізу, методів, прийомів, які були застосовані до доробку письменника у різні хронологічні етапи становлення української літератури та критичної думки. Це допоможе виявити містифікації

та маніпуляції часів радянської ідеології, дасть змогу проставити акценти у суперечках щодо творчості письменника, охарактеризувати його стиль, пояснити новаторство техніки. Безумовно, вільне від ідеологічних догм сучасне суспільство кардинально повинно змінити своє розуміння творчості М. Коцюбинського.

РОЗДІЛ 2

МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ В ЕСТЕТИЧНИХ УПОДОБАННЯХ ЙОГО ЕПОХИ

2.1. Михайло Коцюбинський та народницький канон

Творчість М. Коцюбинського привернула до себе увагу громадськості та критики ще у 90-х рр. ХІХ ст. Митець був не лише одним із найталановитіших представників яскравого представництва Чернігівщини в українській літературі (П. Тичина, М. Вороний, Б. Грінченко, В. Самійленко), а й однією із ключових фігур нашої літератури загалом. Значна кількість перекладів російською, німецькою, польською, шведською, чеською мовою свідчать про популярність письменника не лише в Україні, а і у загальноєвропейському масштабі. За словами А. Гуляка, М. Коцюбинський першочергово причетний до творення нової культурної парадигми в історії української літератури [19, 108].

У літературі в цей час посилюється, зокрема, шукання нових засобів відтворення дійсності, форм вираження, які б відповідали новим ідейно-тематичним проблемам. Ці пошуки йшли, по-перше, шляхом подолання обмежень певного виду мистецтва (звідси – своєрідний синкретизм суміжних видів мистецтва на початку ХХ ст.) і, по-друге, – шляхом подолання обмежень певної літературної форми, внаслідок чого відбувається злиття різних родів літератури – епічного, ліричного і драматичного, а отже, – з'являються нові жанри. Зміни всеєвропейського масштабу не могли не торкнутися української літератури.

Зрозуміти ситуацію, яка склалася, можна, розглянувши літературний процес як боротьбу поколінь. На межі століть народницький канон зазнав кризи під тиском естетичних течій, які розвивались на той час в європейській літературі. Зацікавлення українських письменників ідеями та методами зображення західних митців, безумовно, відобразилось на

їхніх естетичних пошуках та міркуваннях. З цього приводу творчість М. Коцюбинського, яку важко зарахувати до якогось конкретного стильового напрямку навіть з відстані століття, стала наріжним каменем в українському літературознавстві. Примусове «втиснення» творчого доробку митця у рамки народницького канону зумовило виникнення кількох стереотипних тенденцій у інтерпретації його творчості, головною з яких залишалась проблема наслідування та переваги ідейно-змістової рецепції твору над естетичною.

Мистецтво кінця XIX століття було підготовлене до появи імпресіонізму розвитком і зміцненням філософських течій, що базувались на проповідванні права на суб'єктивне бачення людиною світу, вчень, що дедалі більшу увагу звертали на психологію людини та на екзистенційну проблематику людського буття. Такі течії та вчення мали виразний суб'єктивно-ідеалістичний характер, а їх загальна спрямованість була глибоко гуманістичною.

Разом з тим, тогочасне європейське суспільство в переважній своїй більшості було виховане на засадах традиційного реалізму, що заважало йому адекватно сприйняти назрілі новації імпресіоністів. Пропаговане імпресіоністами право митця на суб'єктивне відчуття світу і небажання зв'язувати своє бачення предмета обов'язковими традиційними нормами видавались публіці та критиці нечуваною зухвалістю, бо ж заперечували стратегічні у мистецтві категорії, як, наприклад, малюнок, колір, виконання.

Наріжною засадою імпресіоністичного світобачення та імпресіоністичної естетики стала їх виразна орієнтація на ствердження індивідуального і неповторного бачення митцем оточуючої реальності, на право його зображувати світ, не керуючись загальновизнаними засобами та критеріями відтворення дійсності.

Захоплення літературою до М. Коцюбинського прийшло під час навчання у Шаргородському духовному училищі (1876-1880). Авторів

«ковтав десятками, найбільше вражіння зробив на мене Марко Вовчок, а потому Шевченко. Вже тоді я почав складати вірші і писати повісті. Читання настільки перевернуло мій світогляд, що з незвичайно релігійного хлопця, яким я був до 12 років, я став на 13-му році життя атеїстом, а на 14-му – соціалістом» (лист до Мочульського від 30.11.1905 р.). Йдеться про звичайне юнацьке захоплення всім новим, забороненим. Приваблювали книги Л. Фейєрбаха та Ш.Фур'є. У Кам'янці-Подільському М. Коцюбинський підтримував стосунки з ровесниками із духовної семінарії (офіційно не перебував учнем семінарії), читав заборонені в Росії твори М. Некрасова, М. Салтикова-Щедріна, нелегальну пресу, цікавився радикальними ідеями, був захоплений суспільним рухом народників, хоча у політичній роботі участі не брав, бо мав інші цілі – приваблювало красне письменство й гуманітарні науки. У товаристві ровесників поділяв пафос самопосвяти в ім'я свого народу та суспільного поступу.

Високу оцінку вже раннім творам М. Коцюбинського дали І. Франко, Панас Мирний, Леся Українка, В. Самійленко, О. Маковей, В. Стефаник, Н. Кобринська та ін. Перші ж спроби дослідження творчості Коцюбинського припали на 20-ті роки ХХ ст. Дослідниками було зроблено немало: упорядковано твори, звірено їх за першодруками, зібрано унікальний архів спогадів. Побачили твір раніше не друковані твори. Верифікації творчого феномена М. Коцюбинського в контексті української літератури сприяли праці М. Зерова, С. Єфремова, А. Шамрая, П. Филиповича, С. Козуба, А. Лебеда та інших. Вони окреслили компаративні паралелі – Коцюбинський і Чехов, Коцюбинський і Горький, Коцюбинський і Мопассан.

Проте увага критиків першочергово була зосереджена на тематично-проблемних зрізах, меншою мірою – на естетиці та стилі письменника. Питання зв'язків автора із тогочасною передовою інтелігенцією актуальне на будь-якому етапі дослідження творчості митця. Звідси і проблема впливу авторитетних діячів культури на становлення

ідейно-філософських та художньо-естетичних поглядів автора. Відповідно на аналізі творчості М. Коцюбинського позначились естетичні уподобання творців того часу. Тут говоримо про конфлікт поколінь, на межі якого опинився письменник. Питання про наслідування М. Коцюбинським народницької прози залишалось відкритим довгий час. Особливо це стосується ранньої творчості, перших оповідань.

Упродовж багатьох років М. Коцюбинський шукав свій літературний голос. Це не стосується форми майбутніх творів, адже (якщо не враховувати його поетичні спроби) майже вся творча спадщина представлена оповіданнями та новелами. Віршована творчість Коцюбинського не була його покликанням. І хоч надалі він до неї ніколи не повернеться, проте практика віршування, уміння ритмізувати твір відповідно до задуму мали велике значення для Коцюбинського-прозаїка. Як зазначає С. Єфремов, «...зовсім інакше справа стоїть, коли ми обернемося до літературних способів, до манери письма, нарешті до змісту молодого письменника» [39, 257]. Саме у цій сфері зосереджені пошуки та «блукання» автора на шляху до віднайдення самого себе.

Безумовно, кожен письменник створює свій власний метод, орієнтуючись на творчість своїх відомих попередників. Тому у цьому руслі доцільно говорити про впливи, з якими М. Коцюбинський увійшов у літературу. Раніше ми вже наводили приклад із листів письменника про його кумирів. Проте, як вважає С. Єфремов, майбутній новеліст «...не назвав якраз саме тих, вплив яких дуже виразно відбився на йому, найбільше позначився на його літературній манері» [39, 258]. Цікаво, що не вказав М. Коцюбинський українських письменників, які могли вплинути на стиль молодого прозаїка.

Для того, щоб увійти в письменство, потрібно було віддати своєрідну данину літературному канону, тобто прислухатись до смаків тогочасних авторів та читачів. Саме в той час, коли М. Коцюбинський почав писати, в українській культурі загалом панувала етнографічно-

реалістична манера, кращими представниками якої були на той час Іван Нечуй-Левицький та Панас Мирний. Саме тому більшість літературознавців дотримуються думки, що ранні твори М. Коцюбинського наслідують реалістичні твори старшої школи.

За найбільш популярною версією, перші 6 творів письменника написані у дусі побутового реалізму, торкаються соціальних проблем (життя знедолених). У них найбільш відчутно вплив письменників-класиків, яким симпатизував автор: М. Гоголя, Т. Шевченка, Марка Вовчка, Івана Нечуя-Левицького, Панаса Мирного; характери героїв подано узагальнено; присутнє надмірне моралізаторство; бідність тропів.

Літературознавці вважають, що ранні твори М. Коцюбинського написані у дусі реалістичних творів старшої школи. Уже в першому ж творі не важко помітити значний вплив іменитих попередників, зокрема Т. Шевченка і Панаса Мирного, у змалюванні проблем українського села. Справді, оповідання М. Коцюбинського пройняте літературними ремінісценціями і прямими запозиченнями.

Коцюбинський змалку полюбив пристрасне Шевченкове слово, яке стояло на сторожі коло «малих отих рабів німих», пригнічених суспільною несправедливістю. Недаремно до розділів свого першого оповідання автор поставив епіграфами уривки з Шевченкових віршів. Епіграфом до першої частини оповідання взято слова великого Кобзаря з вірша «Якби ви знали, паничі...»:

За що, не знаю, називають

Хатину в гаї тихим раєм... [223, 505]

Аналізуючи найпершу прозову спробу М. Коцюбинського – оповідання «Андрій Соловійко, або Вченіє світ, а невченіє – тьма», П. Филипович не без підстав пов'язує його знову ж таки з Т. Шевченком: «Кожний з чотирьох розділів цього оповідання має епіграф з Шевченка, і це не штучна прикраса, а, можна сказати, кістяк ідеологічний і формальний усього оповідання. Воно ніби ілюстрація до чотирьох характерних цитат із

Шевченка, зв'язаних фабульною та ідейною послідовністю» [204, 9]. Другий дослідник творчості М. Коцюбинського, С. Козуб, в статті «Ранній Коцюбинський» також вказує, що в цьому оповіданні автор наслідує Шевченкову манеру.

Але тут, варто це повторити, йдеться не про літературні впливи, а про впливи на розвиток письменницької свідомості і, можливо, про тематичну спорідненість.

З приводу оповідання «Андрій Соловійко» С. Єфремов робить такий висновок: «Може бути, те оповідання й справді не варт було кращого слова: дебютантам у літературі не завсігди щастить одразу знайти відповідний тон; але все ж таки, яке щастя, що не послухав менторської поради Коцюбинський і що суворий присуд не вбив у ньому художника!... Інакше – може б, дістала була яка-небудь канцелярія ретельного та пильного урядовця, а Україна зате втратила б одного з найвидатніших своїх майстрів художнього слова...» [37, 280].

У плані продовження реалізму Т. Шевченка молодий письменник правдиво малює безпросвітні явища пореформеного села: злидні, голод, родинні незгоди, зростання злочинності серед сільської бідноти. У творі відсутня «сільська ідилія», «гармонія». У змалюванні селянського життя М. Коцюбинський свідомо заперечує ідилічні традиції, проти яких у свій час виступав Т. Шевченко. Хоч письменник не піднісся у творі до соціальної глибини реалізму Т. Шевченка, проте він виходив саме з Шевченкових творчих принципів у змалюванні села.

Цінним у цьому першому оповіданні є соціальне вмотивування становлення характеру і поведінки героя. М. Коцюбинський, подібно до Панаса Мирного (Чіпка) показує, як і чому, за яких умов із хорошої, чесної дитини виростає похмурий і злий, злодійкуватий парубок: «Я був сирота... Мене не любили, мене били, надо мною знущалися... Ні від кого я не бачив ласки, не чув щирого слова, слова правди...» [121, 495].

Коцюбинський не трактує свого героя (Андрія Соловійка) як «пропащу силу». Навпаки, об'єктивно він ніби полемізує з Мирним в його трактуванні образу Чіпки. «Світ не без добрих людей», - повторює він услід за своїм героєм Андрієм Соловійком. У світі діють такі люди, як Семен Жук. Вони й не дають морально скаліченим Соловійкам стати «пропащою силою». Треба тільки, щоб таких людей було більше.

В основу оповідання покладено ідею Шевченкового послання «І мертвим, і живим...»: «Учіться, брати мої, думайте, читайте» [223, 293], зінтерпретовану в дусі культурництва. Обравши шлях народного учителя, Андрій закликає колишніх односельців: «Бачте, люди, що зробила з мене наука? З пропащого, нечесного – вона зробила мене чесним, годним на добро чоловіком. Розум, учення, грамота – велика сила. Як добре бути грамотним! Ніхто тебе не ошукає – сам усе знаєш. ...щороку грамота все більше і більше потрібна. Скоро настане таке врем'я, що без грамоти трудно буде жити... Брати мої! Батьки мої! Віддавайте дітей своїх учитися! Не робіть їх нещасними, не занастіть їм життя!.. Та й самі вчіться, брати мої! Побачите, що легше буде жити на світі, як освітитесь світом науки» [79, 496].

Можна простежити й іншу паралель в інтерпретації образу Андрія Соловійка. Після свого переродження герой стає прототипом Павла Радюка, народника і патріота з роману «Хмари» І. Нечуя-Левицького. Це ж він незадовго до Андрія Соловійка заявляв: «Нам не треба війни, а треба просвіти!» [146, 320]

Оповідання мало програмовий характер і було написане «для народа», очевидно тому художня функція явно поступалася дидактичній. Твір натрапив на нищівну критику, оскільки не був художньо вивершеним і мав недоліки у композиції, був написаний кострубатою мовою (ледач, зашпортнулась (перечепилась), маракуєте (міркуєте), талапайся (доглядай), тлуєте (сите) життя, врем'я, хоча, віддякував чим міг, їми (ними), понятливіший до всього, голову нашкрябали) [79, 482-497]. Мова

оповідання бідна на тропи; їх заступають діалектизми і вульгаризми. Автор оперує дуже нескладним арсеналом мовно-художніх засобів. Афористичне багатство народної мови ще чуже молодому літераторові-початківцю, хоч і відоме уже з прочитаних ним творів Т. Шевченка, Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного та інших. Він обмежується ходячими приповідками, більш книжними, ніж народними: «Вченіє світ, а невченіє тьма»; «Розум, учення, грамота – велика сила» [79, 496]; «Лучче пізно, ніж ніколи» [79, 497]. Твір рясніє сентиментальними приповістками і дидактичними настановами на зразок: «О батьки, батьки! З дитини-ангела ви робите чорта лютого, а як зістарієтесь, то маракуєте, що діти не люблять вас, не поважають» [79, 485].

Композиційним засобом контрасту М. Коцюбинський підкреслює не тільки єдність своєї естетичної концепції з естетичною концепцією Т. Шевченка. Він стверджує думку, що становище села не змінилося після «волі», що увага митця повинна бути скерована на відображення соціального лиха на селі. Коцюбинського цікавить не «веселий вид» [79, 482] села, коли дивитися на нього здалеку, а трагізм селянського життя. А це вже ознака реалістичної манери, це те, що йшло від проникнення в суть життєвих конфліктів пореформеного села, від Панаса Мирного.

Коли М. Коцюбинський розпочав літературну діяльність, йому вже були відомі твори Панаса Мирного, зокрема «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» – роман, що 1880 року вийшов з друку в Женеві. Про знайомство з творами Панаса Мирного свідчить сам М. Коцюбинський у листі від 22 липня 1898 року. «Ваші твори, – писав він Панасові Мирному, – мали великий вплив на мене: опріч величезного літературного хисту, який зразу зачарував мене, я бачив в них широкий та вільний розмах думки – власне те, чого не стає мало не всім нашим белетристам. Я читав і перечитував Ваші романи, упивався їми...» [224, 79].

Як і в творчості Панаса Мирного 80-х років, селянське злиденне життя, повне «гірких сліз», «тяжкої нужди», «безпросвітної темноти

людської» є тематичним об'єктом раннього оповідання М. Коцюбинського [79, 482].

Елементи наслідування, безумовно, простежуються у перших 6 оповіданнях письменника. Проте уже у «Хариті» знаходимо поєднання народнопоетичного мистецтва із помітними рисами майбутнього імпресіонізму М. Коцюбинського. В оповіданні автор розглядає дитину не лише в певній життєвій ситуації (злягла мама, а ниву нікому жати), а й заглиблюється у її внутрішній світ. М. Коцюбинський симпатизує своїй героїні, наділяє її привабливими рисами зовнішності, багатим внутрішнім світом і, основне, показує її вміння протистояти жорстокому життю, виходити переможницею над собою і над обставинами. Пестливими словами твориться портрет Хариті. У неї «русява, аж біла голівка», «личенько у неї смугляве», «ластівкою припадає до хворої матері» [79, 34-35]. А якими хорошими є «запечені на сонці рученята, що жваво бігали від одної роботи до другої» [79, 34]. Харитя дуже любить свою маму. Щоб потішити хвору, урятувати сім'ю від голоду, вона сама спозаранку іде в поле жати жито. Пейзаж посилює враження її загубленості серед полів, контраст між життям дівчинки і природою: «Босі ноженята ступали по втопаній стежці, над головою, межі колосками, синіло небо биндочкою, а з обох боків, як стіни, стояло жито й шелестіло вусатим колоссям. Харитя опинилася наче на дні моря» [79, 37].

Художньою майстерністю оповідання захоплювалися сучасники М. Коцюбинського: «У такій невеличкій приповідці ще такого багато сказано! Та як сказано! Чистою, як кринишна вода, народною мовою; яскравим, як соняшний промінь, малюнком; невеличкими, домірними нарисами, що розгортують перед очима велику – безмірно велику – картину людського горя, краси світової, виявляють безодню глибину думок, таємні поривання душі, забої невеличкого серця!.. Та так тільки справжній художник може писати!» [224, 93]. Панас Мирний відзначив

прозорість і красу мови М. Коцюбинського, уміння словом малювати так, як це робить живописець пензлем.

В оповіданні М. Коцюбинський демонструє глибокі знання народної мови. «Молодий автор, – як зазначає Я. Поліщук, – добре опанував народну мову, що правила за основу літературної, а це дало змогу йому послуговуватися мовним інструментарієм упевнено, вміло добирати художні засоби, не гірше, ніж його попередники і сучасники, на яких орієнтувався прозаїк (Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький). Загалом лишаючись у лоні побутового реалізму, М. Коцюбинський усе ж шукав способів відображення психології своїх героїв, що означило напрям розвитку його таланту [160, 48]».

Уже початок «Хариті» свідчить про те, що письменник не просто розповідає про життя, а малює його в яскравих картинах, щедро користуючись багатством колоритної народної мови. «В печі *палав* вогонь і червоним язиком *лизав* челюсті. В маленькій хаті було поночі, по кутках *стояли діди*. На постелі лежала слаба жінка й *стогнала*, ...*тяжка слабість спутала руки й ноги, прикувала до постелі...* Лежить бідна мати Харитина та *б'ється з думами...*» [79, 34]. Цю особливість дитячої фантазії М. Коцюбинський підкреслює скрізь, і маленька героїня оживає перед нами, емоційно збагачується. Молодий письменник вправно створив опис побуту, використавши промовисту художню деталь, хоча тропіка не виходить за межі народницької традиції і нагадує тропи Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького чи М. Старицького [160, 49].

Автор не вживає нейтральних лексичних загальників: не «горів вогонь», а *палав*, по кутках стояли не «сутінки», а *діди*. Письменник вільно користується синонімічним багатством рідної мови, вибираючи серед слів ті, які найвиразніше передають звуки або барви. Наприклад, коли автор двома реченнями малює цілу картину: «*В печі щось бухнуло, зашипіло, засичало. То збігав куліш*» [79, 36].

Тут не тільки слова, а й ритм підпорядковані звуковій характеристиці явища. Природна простота даного звукового образу свідчить про те, що письменник не навмисне інструментував фразу на губні, шиплячі і свистячі звуки; очевидно, не думав він також і про довжину та ритм речень, – вони в нього виникли мимовільно, у напруженім зосередженні творчої уяви.

Куліш закипів і повернув до реальної дійсності замріяну Харитю, що линула думками на поле, до зжатого нею жита. Процитоване місце вражає, на думку М. Костенка, алмазною міцністю, злиттям образу й ідеї, досконалістю форми [67, 22]. Адже ця досконалість якраз і визначається тим, наскільки форма гармоніює зі змістом, наскільки точно, матеріально відчутно вона передає предмети і явища дійсності.

Природно й просто автор знайомить читача з Харитею:

«Рипнули двері.

- *То ти, Харитю? — почувся млявий голос слабої.*
- *Я, мамо.*

З дверей виткнулось спершу відро, до половини виповнене водою, далі русява головка дівчини, нахилена набік до відра, а далі права рука, піднята трохи догори. В хату увійшла Харитя і поставила коло печі відро» [79, 34].

Письменник не тільки вдало охоплює поставу дитячої фігури, перекошеної від непосильного вантажу, а й показує її в русі, у характерних жестах, від чого постать дівчини оживає.

Інший, не менш виразний малюнок передає переляк самотньої на полі Хариті:

«Якось обернулась Харитя назад, щоб покласти нажатую жменьку, глянула навкруги – і страх охопив її. Адже вона одна на ниві! Ану, який страх вискочить із жита й задушить її! Раптом – фуррр!.. Перепелиця пурхнула перед самою Харитею і, тріпочучи короткими крилами, ледве перенесла на кілька ступнів своє тяжке, сите тіло. Серце закалатало Хариті

в грудях з переляку; далі наче спинилось, і Харитя скаменіла на місці. Однією рукою стиснула жменьку жита, другою серп. Лице пополотніло. Здорові сиві очі з жахом дивилися в жито» [79, 38].

Виділені слова з приголосними [n], [m], [p], [φ], [x] вдало передають дію через звукову її характеристику: справді так фуркає, перелітаючи на коротку відстань, ця сита, відпасена у жнива птиця. Письменник точно характеризує епітетами її тіло – *тяжке, сите*, виразно і стисло малює душевний стан переляканої дівчинки.

Талановиту руку художника ми пізнаємо по виразності і економному використанню слова. Уміння досягти мальовничості і експресивності скупими словами – це те диво, яке і називають талантом. Варто зазначити, що мальовничість зображення для М. Коцюбинського не самоціль, вона підпорядкована задумові, загальній ідеї і тому не сприймається як манірність. Однак, як вказує Я. Поліщук, дещо знижує психологічну напругу дидактичний фінал, вирішений у дусі народницької тенденційності [160, 49].

А от уже в «Маленькому грішнику» образи дітей розкриваються як конкретні людські характери. Восьмилітній Дмитрик, як і Харитя, – напівсирота, теж із «здоровими сивими очима» [79, 138], теж любить бідну і хвору матір, але не позбавлений дитячої наївності. Він, природно, через свою дитячу безпосередність і непостійність забуває виконувати мамині доручення і, потрапивши на вулицю, підпадає під негативний вплив Гаврилка, котрий обдурює Дмитрика і штовхає його на жебрацтво та крадіжку.

Оповідання «Маленький грішник» відображає далі зростання творчої зрілості письменника. У цьому творі він відходить від попередньої ідилічності і сентиментальності у трактуванні позитивних героїв і вдається до реалістичної повноти і багатогранності у розкритті характерів, виразніше і глибше відтворює соціальні контрасти, вводячи у сюжет трагічну смерть матері Дмитрика.

Письменник-гуманіст не міг не засудити вчинки «маленького грішника». Але симпатії його все-таки лишаються на боці Дмитрика. М. Коцюбинський знаходить у характері дитини риси, які за інших обставин могли б зробити з нього морально здорову і життєрадісну людину. І цим схиляє читача на бік свого героя. Поставивши хлопчика в складні моральні та матеріальні умови, піддавши його любові і обов'язки суворим випробуванням, письменник намагається довести, що й «під драною свитиною б'ється гаряче людське серце» [79, 138].

Художня форма ранніх творів підпорядкована меті повчання. У перших учнівських спробах М. Коцюбинського ще не стоїть питання композиції, сюжету чи жанру. Прагнучи зробити свої ідеї більш дохідливими до широкого кола читача, автор у своїх творах вдається до спрощеної, примітивної композиції, зберігає строго хронологічну послідовність подій, обмежується характерною для дидактичної літератури розв'язкою – перемогою доброго начала над темрявою і злом. Композиція часто лаконічна і гранично стисла; ущільнення досягається тим, що автор подає розгортання подій у хронологічній послідовності, але зупиняється лише на найбільш характерних моментах.

Характер обраних тем визначив і стиль розповіді: вона епічна, інколи з поширеними описами, які подекуди безпосередньо не зв'язані з настроями героїв, що є зовсім не властивим для психологічної манери зрілого М. Коцюбинського. Ранні твори мали ще недосконалу форму, яка не повністю відповідала змістові. Особливо шкодить їй дидактизм, манера письменника вказувати на ідейну настанову, замість того, щоб вона впливала з художньо організованих подій як кінцевий висновок.

Мова творів М. Коцюбинського надзвичайно багата, образна, емоційно наснажена, її лексично-фразеологічний арсенал ґрунтується на основі селянського мовлення. І в мові персонажів, і в авторській розповіді природно звучать колоритні слова і вирази з селянської лексики: «пхинькала», «маракуєте», «хочя», «тра», «биндочка», «манячить»,

«бомбатись», «талапайся», «зашпортнулась», «шеберхне», «подать», «брилює», «праве», «згризлива», «бръохав». Характерні вирази і звороти, прислів'я, приказки, примовки («як муха в окропі скрутилась», «побила лиха година», «втяти язика», «залляти гарячого сала за шкуру», «пальцем не поворушить» та ін.) надають мові виразного національного колориту, стають основою для створення свіжих, яскравих тропів.

В оповіданнях про дітей намітилася така особливість творчості письменника, як поетичне відтворення дійсності, що, за словами Панаса Мирного, є «яскравим, як сонячний промінь, малюнком». У творах М. Коцюбинського на повну силу розкрились можливості української мови: її велика потенціальна сила і невичерпна ємність, лексико-фразеологічне багатство, неvigубна живучість, гнучкість, барвистість і музикальність. Мальовничість, експресивність, зображення руху, звукова «оркестровка» твору, художній лаконізм – такі особливості оповідань про дітей [121, 431].

Отже, портрет, пейзаж, епітети, порівняння та інші художні прийоми – це своєрідні фарби, знаючи секрети яких М. Коцюбинський малював переконливі, правдиві характери людей, їхні почуття, переживання. Саме ці прийоми допомагають письменникові створити маленький світ Василька, Хариті та Дмитрика. Твердо стоячи на позиціях реалістичного методу, письменник критично вивчав і здебільшого успішно підпорядковував реалістичному зображенню дійсності деякі художні засоби імпресіонізму: соковиті метафори, яскраві епітети, влучні порівняння.

Академік С. Єфремов, глибокий знавець творчості М. Коцюбинського, видавець і редактор письменникових численних видань, автор майже двохсотсторінкової праці про нього, ділить шукання письменника на дві фази: перша – великий вплив І. Нечуя-Левицького, що виявляється не тільки в манері молодого письменника, а й у тій мірці, з якою він підходив до об'єкта своїх художніх композицій. Це була

етнографічно-реалістична манера. І стилем письма, безумовно, був реалізм. У повісті «На віру», надрукованій 1892 року, за словами С. Єфремова, бачимо не лише стильову манеру І. Нечуя-Левицького, але знаходимо навіть ті самі вислови, хоч би такі, як «сонце стояло на вечірньому прюзі» [145, 55] («Кайдашева сім'я») та «місяць, як око діжі» [146, 78] («Микола Джеря»).

У своєму аналізі цю стильову залежність М. Коцюбинського, навіть більше того – змалювання й показ окремих персонажів, С. Єфремов уподібнює з І. Нечуєм-Левицьким: «...чимало сторінок з повісті «На віру», особливо сценки на буряках, нагадують Нечуєву «Бурлачку», а Александру з повісті Коцюбинського в значній мірі можна вважати за повнішу копію з «Бурлачки» Василяни... Всеньке оповідання «Дорогою ціною» збудоване за типом «Миколи Джері»...» [67, 273]. Найвиразніше, як зазначено, ця залежність М. Коцюбинського від І. Нечуя-Левицького знайшла відображення в першій його повісті «На віру», але більш-менш озивається у всіх творах, написаних протягом дев'яностих років: і в «Ціпов'язі», і в пізніших – «Для загального добра» та «Дорогою ціною», і навіть у суто бессарабських оповіданнях, як «Пе-коптьор», «Відьма» та інші. С. Єфремов зазначає, що М. Коцюбинський настільки засвоїв етнографічно-реалістичну манеру І. Нечуя-Левицького, що «подекуди, навіть у дрібницях, аж до поодиноких виразів, можна помітити наслідування вістям та оповіданням Левицького, їх манері, навіть стилю їхньому...» [39, 259].

Саме академік С. Єфремов найбільше і найцікавіше дослідив питання про впливи у монографії «Михайло Коцюбинський». Як молодий письменник, М. Коцюбинський наполегливо вивчав, не раз перечитував і Панаса Мирного, але дослідник приходиться до висновку, що цей старший письменник-класик «впливав не так, правда, зовнішнім способом щодо літературної техніки та стилю, як ідеологічно, щодо змісту» [37, 301]. Однак нахил М. Коцюбинського до глибшого психологічного

трактування образу в першому періоді своєї творчості, що охоплює майже всі 90-і роки, треба вважати ближчим до творів Панаса Мирного. Цікаву думку висловлює П. Колесник: «Де в обробці поставленої теми перевага надається питанням психології, там помітна орієнтація на реалістичну манеру Панаса Мирного, де ж трактується під тим чи іншим кутом зору побут села, там виявляється незмінний вплив Нечуя-Левицького» [68, 113].

Цілком подібно думки про вплив на М. Коцюбинського старших майстрів української літератури, передусім І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, висловлюють інші дослідники, а у своїй студії «Коцюбинський і Шевченко» літературознавець П. Филипович влучно зазначає, що «письменник ... пройшов довгий шлях шукань і віддав чималу данину етнографічній школі та народницькій ідеології» [204, 10].

Для написання своїх творів М. Коцюбинський обрав стиль, зумовлений його життєвими спостереженнями, світоглядом, культурою, характером, інтересами. Оскільки письменник був добре обізнаний з народним життям (працював учителем, цікавився та займався збором фольклорного матеріалу), то й сферою його творчих пошуків на ранньому етапі було народно-побутове життя. Звідси й манера застосування етнографічного матеріалу в оповіданнях та новелах.

Широке функціонування портрету є характерною рисою творчості М. Коцюбинського. Прагнучи оволодіти майстерністю зовнішнього портрету як важливого стильового компонента письменник звертається до надбань українських прозаїків старшого покоління і народної творчості. Починаючи вже з ранніх оповідань, М. Коцюбинський виступає як гідний продовжувач мистецтва портретного живопису, виробленого І. Нечуєм-Левицьким, у якого спостерігаємо надзвичайну деталізацію селянського портрету: жодна деталь обличчя не залишається поза увагою автора – очі, волосся, брови, губи, ніс, підборіддя, чоло, шкіра показані читачеві в різних нюансах кольору і форми, за допомогою відповідних епітетів, які диференціюють, уконкретнюють і уточнюють підкреслені зовнішні якості,

характеризують їх з різних поглядів («Дві московки», «Микола Джеря», «Кайдашева сім'я»).

Проте у перших творах М. Коцюбинського народнопоетичні засоби створення зовнішнього портрета не посідали ще помітного місця. Не було і тієї деталізації портретних малюнків, яка спостерігається подекуди у Панаса Мирного і, особливо, у І. Нечуя-Левицького. «...майстри української прози – попередники Коцюбинського – наситили мистецтво зовнішнього портрету образами народної творчості, деталізували змалювання зовнішніх рис своїх героїв, відзначаючи кольори, нюанси, контури, вираз обличчя, створили яскраві типові портрети...» [62, 111]. Тому далі наслідування М. Коцюбинським цієї літературної манери могло привести до повторювань і переспівів, до непотрібної канонізації певних норм і засобів майстерності в цій галузі стилю.

Перше наслідування манери портретного живопису попередників спостерігаємо в оповіданні «Андрій Соловійко» в образі Харитона Шакули: «Харитон Шакула був чоловік вже немолодий – літ під сорок. Високий, з довгою чорною чуприною, в котрій, як срібні нитки, виблискувало де-не-де сиве волосся, з вибритою бородою, короткими, підстриженими вусами, з густими, навіть дуже густими бровами, що нависнули над блискучими похмурими очами, з чорним, як той чобіт, лицем і такими ж розхристаними грудьми...» [79, 484]. Подібний за структурою портрет знаходимо в оповіданні «Дядько та тітка»: «...здоровенна постать дядькова. Кучерява сива борода, не дуже велика, кучеряве волосся, рум'яний вид, повний добрості й лукавства, високий зріст, чимале черево; гарна вишивана сорочка, штани в простих чоботях, на голові чорний м'який капелюх, у руках палиця з ліщини, - ото мій дядько» [79, 504].

М. Коцюбинський, як і І. Нечуй-Левицький («Микола Джеря», «Кайдашева сім'я»), удався до деталізації портрету героя. Згадаймо портрет Омелька Кайдаша з повісті «Кайдашева сім'я»: «...сидів Кайдаш у

білій сорочці з широкими рукавами... Широкі рукава закачались до ліктів; з-під рукавів було видно здорові загорілі жилаві руки. Широке лице було сухорляве й бліде, наче лице в ченця. На сухому високому лобі набігали густі дрібні зморшки. Кучеряве посічене волосся стирчало на голові, як пух, і блищало сивиною» [145, 52].

Також у творі детально зображено портрети дружини Кайдаша, синів та невісток. До такого прийому вдавався свого часу й Панас Мирний у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»: Чіпці «... може, літ до двадцятка добиралось. Чорний шовковий пух тільки що висипався на верхній губі... на мов стесаній борідці де-не-де поп'ялось тонке, як павутиння, волоссячко. Ніс невеличкий, трохи загострений; темні карі очі – теж гострі...» [121, 329]. Як бачимо, використані М. Коцюбинським епітети здебільшого наслідувальні, часто зустрічаються у творах його попередників. Цікаво, що в оповіданні практично відсутній цілісний портрет головного героя. Автор вводить окремі поодинокі художні деталі, які характеризують героя та передають його соціальний стан (сирітську долю): «кривий Андрійко», «чужа дитина», «гіркий сиротина», «голодна дитина», «чуже, нікчемне»; пізніше – «дитина здорова, кріпка».

Оригінальним є образ божевільної баби із оповідання «21 грудня, на Введеніє». М. Коцюбинський наводить цілісний портрет героїні, конкретизує деталі: «Страшна була баба. Низенька, збіджена: голова маленька. На лівій щоці якась темно-синя пляма. Але здорова: від самого виска аж до бороди. Лице земляне. Губи чорні, зморщені, ніби зібрані на шнурок. Уся її постать якось болісно вражала серце. Не чоловік це, здавалось, не звір, а щось такеє, чому й імення знайти трудно. Хіба посідок людського роду» [79, 497-498]. Письменник звертає увагу і на незвичайний (літній) одяг героїні серед зими: «...баба з палицею і торбиною на плечах. Нещасні черевики, всі в рідкій грязі, вітром підшита свитина, літня китайчата хустка не дуже десь гріли, бо, ввійшовши в хату, тупцяла ногами, крктала» [79, 497]. Опис зовнішності та одягу

божевільної значно підсилює розуміння психічного стану героїні, «розхристаності» її душі.

Неважко простежити використання М. Коцюбинським народнопоетичних засобів для опису зовнішності героїв і у дитячих оповіданнях. Наприклад, опис Хариті із однойменного оповідання: «...її дрібненькі, запечені на сонці рученята, що жваво бігали від одної роботи до другої. Великі сиві очі з-під чорних вій дивилися пильно й розумно. Смугляве личенько розчервонілося, повні вуста розтулилися – вся увага її була звернена на роботу. Вона забула навіть і за нові червоні кісники, що двічі обмотували її русяву, аж білу, голівку» [79, 34-35]. «Срібний промінь місячний тихо сяє на білій голівці дівчинки, всміхається до нових червоних кісників, гуляє по смуглявому видочку та по білих дрібненьких зубках, що виглядають з-за розтулених повних уст» [79, 37]. Автор використовує сталі епітети: русява, аж біла, голівка, чорні вії, великі сиві очі, смугляве личенько, повні вуста, дрібненькі зубки.

Майже ідентичний опис знаходимо й у «Маленькому грішнику»: у Дмитрика «русява голівка», «здорові сиві очі», «блідий видочок» [79, 138]. Але у цьому оповіданні більше уваги звернено на деталі одягу персонажа: «На Дмитрикові була стара руда материна юпка з клаптиками вати, що висіли крізь дірки з пошарпаної одежини, довгі рукава теліпались нижче рук, заважали йому. Русяву голівку прикривав старенький картузик з одірваним козирком» [79, 137-138]. Портрет складається з окремих художніх деталей, кожна з яких не тільки дає уявлення про зовнішній вигляд хлопчини, а й характеризує його соціальний стан, спосіб життя, вдачу. От, скажімо, «юпка» в даному разі – це вид верхнього жіночого одягу, щось подібне до кафтана, зроблена з домашньої матерії, у талію. Ця деталь говорить читачеві дуже багато. По-перше, що хлопчик з бідної родини, у якій не можуть справити йому окремий одяг, і він змушений доношувати материнський. По-друге, Дмитрик дуже рухливий, веселої вдачі, швидко дориває і юпку, і картуз. По-третє, що більшу частину свого

життя він проводить на вулиці. Але у цьому випадку деталі бідняцького одягу (здорові зашкарублі чоботи, стара руда матрина юпка з клаптиками вати, пошарпана, пошматована одежа, довгі рукави, старенький картузик з одірваним козирком) не просто підкреслюють соціальний стан хлопця, а більше слугують мотивацією його негативних вчинків та у деякій мірі виправдовують «маленького грішника», викликають до нього співчуття. Тобто портрет виконує не тільки естетичну функцію, а й виступає важливим змістовим елементом у творі. У ньому відтворена майже вся історія хлопчини, але не меншою мірою і його майбутнє. Не діставши належного виховання й освіти, бо на це Дмитрикова мати не мала ні грошей, ні часу, залишений напризволяще, він легко піддається поганому впливові вулиці.

М. Коцюбинський демонструє вміння коротко і рельєфно малювати предмети і явища. Письменникові досить трьох рядків, для того щоб повно накреслити портрет цікавої і простодушно хитруватої дівчинки Марійки. «За хвилину надбігла Марійка, так замотана здоровою хусткою, що самий гострий червоний носик визирав на світ божий, мов рознюхуючи, чи нема де чого цікавого» [79, 138]. Вона, очевидно, теж одержала свою хустку від матері і так само, як Дмитрик, з бідної міської родини. Але й вона має свій характер – моторна, допитлива, ладна скрізь встромити свій гострий носик.

У кінці оповідання М. Коцюбинський ще раз повертається до портрета Дмитрика. Коли той дізнався, що мати померла, він, нічого не бачачи перед собою, кинувся бігти: «...давно вже загубив свого картузика, кілька разів падав на слизькій дорозі, поли з рудої юпки, мов крила, мають за ним від прудкого бігу, а він усе біжить далі та голосить...» [79, 142]. Деталі одягу передають душевні переживання Дмитрика, його почуття, відчай. Картузик загубився, але хлопчик не звертає уваги на це, юпка теліпається і кожну мить може зачепитися за щось. Дмитрик біжить наосліп, бо страшний біль наскрізь пройняв його душу. Це, врешті, й призводить до нещасного випадку.

У ранніх творах М. Коцюбинського помітна також еволюція пейзажу. У перших трьох оповіданнях він здебільшого статичний, розтягнений, жодної участі в розвитку сюжету та характерів не бере.

У перших оповіданнях письменника зустрічаються (нехай ще зрідка) яскраві зорові образи, що потім стануть такими характерними для пізніших творів. В оповіданні «Андрій Соловійко» автор вводить мальовничий пейзаж для створення соціального контрасту: письменник підкреслює невідповідність чарівних картин природи тяжкому побуту знедолених селян (характерна риса творів Т. Шевченка: «Якби ви знали, паничі...», «Мені тринадцятий минало...»). «Невеличкі біленькі хатки, окутані садками та левадами, розбігались по пригорку, мов білі ягнята по зеленому полю. Внизу, під пригорком, невеличка чиста річка з маленьким, також чистим, ставком, млином та греблею... Здалеку веселий вид має сільце... ..Ті зелені розкішні садки, ті низенькі біленькі стіни закривають собою багато гірких сліз...» [79, 482]. Виразно проявляється тенденція молодого письменника до створення конкретного, локального, точного в деталях пейзажу, яка притаманна також І. Нечую-Левицькому.

У М. Коцюбинського, як і у І. Нечуя-Левицького, проявляється вміння уважно спостерігати і зображувати навколишній світ у яскравій, живописній манері, у чітких образах. «Широкою долиною між двома рядками розложистих гір тихо тече по Васильківщині невеличка річка Роставиця. Серед долини зеленіють розкішні густі та високі верби... Між вербами дуже виразно й ясно блищить проти сонця висока біла церква з трьома банями, а коло неї невеличка дзвіниця, неначе заплуталась в зеленому гіллі старих груш. Подекуди з-поміж верб та садків виринають білі хати... От стеляться розложисті, як скатерть, зелені левади. Густа, як руно, трава й дрібненька, тонісінька осока доходять до самої води. Подекуди по жовто-зеленій скатерті розкидані темно-зелені кущі верболозу, то кругленькі, наче м'ячики, то гостроверхі, неначе топольки...» [146, 435]. Проте бажання чітко та реалістично зобразити

пейзаж призводить до натуралістичного протоколювання, сухого переліку деталей природи та її явищ, одноманітності епітетів та порівнянь, надмірної розтягнутості описів.

Найвищої естетичної цінності набуває пейзаж у творі М. Коцюбинського «Дядько та тітка». Письменник вперше демонструє тонке замилювання природою, що стане основою його творчої ідентичності. «Там, попід левади, обсажені деревом, попід зелені, як рай, хутори простяглася стежка аж у Зарванці. Тихо тут, свіжо тут, вільно тут! Тільки пташки щебечуть, зашелестить, похилиться пшениця від вітру (а вона так і має своїм струнким стеблом по березі стежки)... Сонце підбилось вже височенько. Не одну версту відмахало воно по небові, бо й я вже аж чотири налічив, простуючи по землі... Та як його й не спочити, не полежати у такій розкоші, як осьде! Здоровенний, святий дуб розлягся, розширився своїм кострубатим гіллям, так що аж темно під ним. Молоденька яворина так і облипла коло нього, мов діти коло діда, як казку розказує. Широколистий горішник і собі до компанії окутав полянку під дубом. Густа, як щітка, зелена, як рута, завітчана, як дівчина на весіллі, – манячить трава на полянці» [79, 502]. М. Коцюбинський уже не опирається на техніку І. Нечуя-Левицького та М. Гоголя (в уривку немає гоголівської ліричної повені), проте наближається до техніки Марка Вовчка, яка створила класичні зразки українського національного пейзажу. Даний пейзаж лаконічний і емоційний, чим нагадує оповідання Марка Вовчка, якій також вдавалося небагатьма штрихами відтворити типові риси місцевості, у якій живуть її герої, і злити ці описи з настроєм оповідання. «А сонечко заходить. Річка тече, як щире золото, між зеленими берегами; кучеряві верби купають у воді віти; цвітуть-процвітають маки городні і високоверхі коноплі зеленіють; де, коло білої хатки, червоніє рясне вишення чи високий кущ калини стріху підпирає, закриваючи всю білу стіну; а хатина ж у розквітлому городі, як у віночку ховається. І зелено, й червоно, і голубо, і біло, й синьо, й рожево коло тієї хатки... Тихо й тепло,

й скрізь червоно, і на небі, і на згір'ях, і на воді...» [56, 39]. Пісенність і лаконізм, а також ліричне, суб'єктивне забарвлення – ось що пов'язує манеру живописання Марка Вовчка та М. Коцюбинського.

Письменник вдається до сміливих змін, що згодом стануть ознакою його творчого методу. Автор відмовляється від надмірної деталізації явищ та ознак, створює цілісний опис природи, не поділяючи його на деталі. М. Коцюбинський намагається посилити естетичну функцію не через конкретизацію форми, кольорів, а шляхом внесення руху до опису. Цьому вдало служать уособлення («сонце підбилось», «відмахало по небові», пшениця «похилилася», «має... по березі стежки»), які позбавляють текст статичності, підкреслюють вічний рух живої, динамічної природи. Даний пейзаж є тлом, на якому розгортаються події, допомагає виразно уявити, у яких умовах живуть герої, і є чи не головною причиною переродження дядька Мусі («...став ближче до природи, то зовсім іншим чоловіком зробився»). М. Коцюбинський майстерно переосмислює пейзаж, сприймаючи його як матеріал для зображення психіки людини. Його пейзаж зливається з авторефлексією героя. Сам опис природи при цьому не втрачає своєї ролі, однак він характерно згармонізований з переживаннями людини. Для цього й служать асоціації персонажа в певних ситуаціях: авторські відступи («...бо й я вже аж чотири налічив, простуючи по землі...», «Та як його й не спочити, не полежати у такій розкоші, як осьде!», «Половина туги, так і чуєш, злізла з серця» [79, 502]) створюють потужне враження реальності описуваного, допомагають краще сприйняти думки та враження автора.

Пейзаж у М. Коцюбинського здатен виконувати різноманітні функції. У оповіданні «Харитя» він виступає як позасюжетний елемент, ліричний відступ автора. «І справді, було гарно на ниві, несказанно гарно! Погідне блакитне небо дихало на землю теплом. Половіли жита й вилискувались на сонці. Червоніло ціле море колосків пшениці. Долиною повилася річечка, наче хто кинув нову синю стрічку на зелену траву. А за

річкою, попід кучерявим зеленим лісом, вся гора вкрита розкішними килимами ярини. Гарячою зеленою барвою горить на сонці ячмінь, широко стелиться килим ясно-зеленого вівса, далі, наче риза рути, темніє просо. Межи зеленими килимами біліє гречка, наче хто розіслав великі шматки полотна білити на сонці. В долині, край лісу, висить синя імла. І над усім тим розкинулось погідне блакитне небо, лунає в повітрі весела пісня жайворонка. Віють з поля чудові пахощі од нестиглого зерна і польових квітів» [79, 37]. Даний уривок створює контраст між красою природи і страхом маленької дівчинки: «І добре Хариті на ниві, і страшно» [79, 37]. Чітко простежується і функція пейзажу: письменник намагається відволікти читача від надмірно швидкого розгортання подій («Але виткнулась десь далеко з жита червона хустка жіноча, і Харитя згадала і хвору маму, і чого прийшла» [79, 37]). І це йому вдається. Новаторство Коцюбинського у змалюванні пейзажу проявляється у введенні не тільки яскравих зорових, а й слухових образів: «Тихо навкруги. Тільки цвіркун цвіркоче в житі, шелестить сухий колос та інколи запідпадьомкає перепелиця» [79, 38]. Образи зорові, створювані за законами малярства, зливаються у М. Коцюбинського з образами звуковими, що єднають словесне письмо з музикою. Цей прийом ніби розбавляє фарби письменника, якими той змальовує природу, і знову ж позбавляє уривок статичності, оживляє його. Пейзажів у творі небагато, усі вони стислі, але запам'ятовуються ліризмом, ритмічною мелодійністю.

Яскраво демонструє майстерність М. Коцюбинського лісовий опис із оповідання «Ялинка». Письменник любить поєднувати світло та тінь, різні звуки, сталі й рухливі об'єкти. «Повівав холодний вітерець. З краю неба насувались білі, наче молочні, хмари. Разно бігли мишасті коненята. Дорога була слизька, і сани йшли в затоки. На обидва боки від дороги, скільки скинеш оком, розстелилося поле, вкрите снігом, мов білою скатеркою. Твердий синявий сніг грав на сонці самоцвітами. Чорне вороння сідало громадами на сніг і знов здіймалося з місця. Вітер дужчав.

Насунули снігові хмари і оповили небо. Сонце сховалось за хмари. Посипав сніжок. Василько вйокнув на коні, і вони побігли підтюпцем, наближаючись до лісу, що чорною стіною стояв перед ними... Здорові кострубаті дуби грізно стояли в снігових заметах: їм було байдуже, що бурхав холодний вітер, ішов сніг...» [79, 94]. Створюючи картину зимової природи, автор наводить різкі контрасти: «білі, наче молочні, хмари», «насунули снігові хмари і оповили небо», «твердий синявий сніг», «поле, вкрите снігом, мов білою скатеркою», – «чорне вороння» на полі, ліс, що стояв «чорною стіною» [79, 94]. М. Коцюбинському вдається створити настрій твору, посилити душевні переживання маленького героя серед «мертвого лісу».

Все ж, незважаючи на помітні впливи, навіть у цьому першому прояві шукання самого себе і мистецького бачення людей і світу, попри вмиле й рясне використання етнографічних і фольклорних матеріалів, в описах, мистецьких засобах чи як засіб індивідуалізації мови персонажів, – навіть у цьому періоді творчості, що позначена реалізмом, у М. Коцюбинського вже помітні своєрідні особливості художнього методу.

Загалом, портрет, пейзаж, епітети, порівняння та інші художні прийоми – це своєрідні фарби, знаючи секрети яких М. Коцюбинський малював переконливі, правдиві характери людей, їхні почуття, переживання. Твердо стоячи на позиціях реалістичного методу, письменник критично вивчав і здебільшого успішно підпорядковував реалістичному зображенню дійсності деякі художні засоби імпресіонізму: соковиті метафори, яскраві епітети, влучні порівняння, кольори, звук.

У творах М. Коцюбинського на повну силу розкрились багатющі можливості української мови: її велика потенціальна сила і невичерпна ємність, лексико-фразеологічне багатство, невігубна живучість, гнучкість, барвистість і музикальність.

Як це погодити з власним зізнанням М. Коцюбинського, написаним у його автобіографії, що на нього «мали вплив найбільше письменники європейські...», – залишається на сумлінні літературознавців.

Однак, коли говорити про впливи, та ще в другому періоді, у другій фазі пошуків, то М. Коцюбинський, відходячи від реалізму і торуючи стежку до натуралізму або, точніше сказати, до натуралістичного імпресіонізму, як влучно визначив А. Музичка у своїй праці, переступає ніби перехідний щабель до чистого імпресіонізму – стилю, у якому письменник знайшов себе відповідно до своєї людської і мистецької вдачі [137].

2.2. Імпресіонізм Михайла Коцюбинського: перші спроби осмислення стилю письменника

Як відомо, про нову манеру М. Коцюбинського вперше писав О. Грушевський у своїй статті-рецензії на збірник оповідань «З глибини». Твори, вміщені в збірнику («Хмара», «Утома», «Самотній», «Сміх», «Він іде», «Невідомий», «В дорозі», «Intermezzo», «Persona grata»), на думку дослідника, позначаються поворотом до психологічних тем та суб'єктивного малюнку: «Характеристична риса пізнішої творчості Коцюбинського – тонкий аналіз настроїв та почувань... В обробленні тем зовнішня сторона життя – події – поступаються перед внутрішньою стороною: думками, почуваннями» [160, 83].

Дослідники зауважують, що доцільно говорити не про впливи, а про тематичну спорідненість домінуючих на той час тем і проблем та мистецькі засоби їх зображення. Немає сумніву, що М. Коцюбинський читав тих чи інших улюблених авторів, вивчав їх творчі манери – читав, вивчав і виростав у самобутнього письменника, у якого потім уже вчилися і вчать інші белетристи. Такі велетні слова, як Е. Золя і Г. де Мопассан, К. Гамсун і Г. Ібсен та почасти М. Метерлінк, як і російські письменники А. Чехов та

Л. Андреев, не могли не залишити сліду у творчому сходженні письменника. Занадто були тоді панівні їх літературні школи.

Однак не можна стверджувати, що це було наслідування. Наприклад, академік С. Єфремов пише, що в «Лялечці» М. Коцюбинський наслідує чехівську манеру в описах природи, а образ головного персонажу новели – Раїси – зліплено відповідно до рецептів Л. Андреева, запозичених із твору «Бездна». У той же час С. Єфремов, заперечуючи самому собі, вказує, що новела «Лялечка» написана раніше, ніж «Бездна». Значить, продовжує він, М. Коцюбинський випередив самого Л. Андреева. Логічно запрошується запитання: хто ж кого наслідував?

Аналізуючи це, С. Єфремов робить висновок, що М. Коцюбинський ішов «навіть попереду тих, од кого, власне, залежав, бо про залежність од його Андреева говорити, звичайно, не доводиться, хоча хронологічно першість належить українському письменникові. Факт цей – надзвичайно цікавий і, може, чи не єдиний навіть в історії літературних взаємовідносин...» [37, 308]

Грунтовніше й вичерпніше про новелу «Лялечка» та про впливи на М. Коцюбинського російського письменника А. Чехова пише М. Зеров. Цей видатний літературознавець, використовуючи метод зіставлення і навіть порівняння текстів обох письменників – текст «Лялечки» Коцюбинського і текстів «На подводе» та «Степи» Чехова, знаходить деяку подібність: «Зразком Коцюбинському послужив тут Чехов з своїм оповіданням «На подводе» [46, 170].

Однак із цих зіставлень М. Зеров приходить до висновку, що, наприклад, у «малюванні бурі (гроні) «стільки ж спільного з Чеховим, стільки й відмінного», і далі каже: «український автор (тобто Михайло Коцюбинський) одночасно противився йому (тобто Антонові Чехову), бореться і його засобами, і цілком його письменницькою технікою не переймається» [46, 184].

Отже, М. Коцюбинський не наслідував А. Чехова, а лише вивчав його манеру тонкого психолога, вивчав, як А. Чехов умотивовував свої образи та розкривав душевний стан персонажів. До речі, і сам А. Чехов, як підкреслює М. Зеров, учився у французького письменника Г. де Мопассана.

Що ж до впливу А. Чехова на М. Коцюбинського, то М. Зеров підсумовує: «Вплив Чехова на Коцюбинського, видимо, не обмежується «Лялечкою». Це був короткий епізод, що скоро минувся, мало позначившись на дальших писаннях» [46, 186].

Роль А. Чехова щодо «Лялечки» Зеров зводить до стилістичних ознак новели. «Але в цій царині, – наголошує Зеров, – український письменник виявив найбільше відпорної сили. Стилістичні тенденції Чехова показалися для нього не цілком прийнятними – лишили на його манері слід скороминущий і не влилися кінець кінцем у річище його стилістичних шукань та здобутків» [46, 186].

Не менш парадоксальним є твердження, ніби М. Коцюбинський наслідував М. Горького. Тут не можна не погодитися з аргументами академіка С. Єфремова, який це наслідування цілковито заперечує. «Він, наприклад, – пише про М. Коцюбинського С. Єфремов, – ще тоді, коли про Горького й чутки не було, малював демонічного босявку – «його сиятельство господина Матульняка, дідича міського ринштоку» – ефектну з категорії «колишніх людей» постать з специфічною філософією, що щастя «тут, у цій баньці пикатенькій, на дні спочиває («Помстився»)» [37, 304].

Як реаліст, М. Коцюбинський звертав у своїх творах увагу на змалювання зовнішніх подробиць, бачених у житті. Натомість, як натуралістичний імпресіоніст, а пізніше, можна сказати, як психологічний імпресіоніст, він змальовував найтонші й найглибші порухи людської душі. Цей стиль психологічного такий самотутній, що його можна вважати виробленим самим письменником.

Питання переходу М. Коцюбинського до нової творчої манери А. Лебідь пов'язує з кінцем 1897 року. Дослідник пояснює це не тільки тим, що М. Коцюбинський був завантажений працею в редакції «Волині», а і тим, що письменник шукав нового стилістичного шляху. «А між тим ці часи дуже цікаві в історії розвитку таланту Коцюбинського, – пише А. Лебідь, – бо приблизно на них припадає той перелом, який привів його до відмовлення від старої манери письма й переходу до імпресіонізму» [160, 193]. Проте це зовсім не означало, що М. Коцюбинський наслідував чужі зразки. Він, як вибагливий і вдумливий письменник, з великим напруженням працює над вдосконаленням і збагаченням свого творчого методу кращими мистецькими досягненнями світової літератури.

Щодо наступних творів молдавського циклу, то ми теж зустрічаємо схвальну критику. Цими оповіданнями М. Коцюбинський, як відзначив І. Франко у 1901 році, «розширив обрій української повісті», «дав нам прегарні малюнки з життя наших південних сусідів румунів і татар, доторкнув життя наших гуцулів, що здавна ходять на заробітки до Бессарабії» [208, 97]. Знову ж простежуємо, що акцент зроблено на тематиці новел, наявності у них соціальних мотивів, їхньому етнографізмі.

Вітаючи ці твори, І. Франко наголошував, що до нових тем М. Коцюбинський підходив не як «етнограф-обсерватор», а як «наскрізь новочасний чоловік, перейнятий високими гуманними чуттями і ясним поглядом на життя. В тім-то його оповідання, даючи нам образ неторканих досі українським пером околиць і відносин, дають нам разом із тим високе естетичне вдоволення, як твори справжнього таланту й як впливи симпатичної і високо розвитої душі» [208, 110].

Своєю рецензією І. Франко підкреслює той важливий факт, що М. Коцюбинський вніс нові теми в українську літературу, чим збагатив її на даному етапі. Така оцінка творчості, у якій естетичний фактор і стильове новаторство відходило на другий план, простежувалась майже у всіх тогочасних відгуках. Але ж як вона могла вплинути на М. Коцюбинського,

який уже на початках своєї творчості заявив про прагнення до експериментів, до увиразнення та удосконалення форми та мистецьких засобів? Тому постає відкрите для дискусії питання: якою мірою ця критика стимулювала М. Коцюбинського до творчих пошуків? Чи вона, навпаки, «приземлювала» його творче обдарування, навертаючи його у річище народної традиції?

Відповідь на ці питання можна відшукати у листах та спогадах М. Коцюбинського, у яких письменник зазначає про неможливість повного і миттєвого заперечення народництва, розриву з традицією. Проте європейська література ставить перед українською певні вимоги. Так званий «горизонт очікування» європейського, освіченого, інтелігентного читача, який формував творчість письменника в ідейному та естетичному планах, змушував М. Коцюбинського розширювати тематику прози шляхом введення філософських, психологічних, історичних мотивів. У своїй творчості письменник ніколи не відходив повністю від реалізму. Відштовхуючись від традицій української літератури, він упроваджував нові тематичні зрізи та особливості манери письма, характерні для кращих зразків європейської літератури. М. Коцюбинський використовував досягнення імпресіоністської прози, підпорядковуючи відповідні засоби реалістичному відображенню дійсності на основі зовсім інших ідейних настанов. Навряд чи слід відкидати саму можливість використання письменником-реалістом знахідок нереалістичного письма, коли окремі прийоми далекої від народу літератури стають на службу літературі справді народній. У творах М. Коцюбинського можна часом знайти приклади, які це підтверджують або принаймні відчуті, що відповідна лектура могла наштовхнути письменника на певне художнє шукання. Такий синтез і характеризує М. Коцюбинського як унікального митця. Проте таку оцінку ми зустрінемо лише у новітніх розвідках про його творчість.

Пошуки М. Коцюбинського у тематичних планах також неоднозначно сприймалося критиками. Наприклад, новела «Лялечка» своєю незвичайною для української літератури темою здійснила чималий галас у літературних колах. Як зазначає О. Черненко, «шум української критики, який знявся навколо цієї новели, був викликаний тим, що характер, представлений у ній, був у такій мірі незвичний і так мало пов'язаний з традиційним образом учительки в українській літературі, що критики шукали чужого тематичного запозичення, щоб в цей спосіб «знайти йому літературне виправдання» [216, 85]. Відповідно, розкриваючи теми, які були нехарактерними для традиційної літератури, М. Коцюбинський знову ж підпадав під осуд літературознавців. Приписування «запозичень», яке ми спостерігаємо впродовж усього періоду канонізації письменника, стає стереотипним, руйнує уявлення про межі справжнього таланту митця.

Що ж стосується звичайного читача, то, на думку С. Єфремова, читали М. Коцюбинського мало, набагато менше, аніж В. Винниченка. Пояснює це автор монографії позицією М. Коцюбинського в українському суспільстві: він був віддалений від спрямованої на народницькі смаки і шукання публіки. Його читач повинен бути освіченим, вихованим на європейській культурі і літературі, а таких, на жаль, меншість. Відповідно «горизонт очікувань» загального кола читачів М. Коцюбинський не виправдовував, а це означає, що або автор і справді не був вартий уваги тогочасного суспільства, або реципієнт, який запрограмований у творах, іще не з'явився. За словами С. Єфремова, «читач Коцюбинського ще повинен прийти, тепер тільки він народжуватись починає, – той читач, який зробить справжню популярність його йменню...» [39, 214]. Відсутність імпліцитного читача і його поява лише на початку ХХ століття змушують замислитись про те, що М. Коцюбинський і справді випередив українських читачів, подарувавши їм літературні твори європейського зразка. Тому і сприйняття М. Коцюбинського пересічним читачем доцільно аналізувати із часу появи відповідного типу реципієнта.

Як бачимо, творчу спадщину М. Коцюбинського сучасники сприймали неоднозначно. Це стосується як професійного читача, який розглядав твори в основному як наслідування народницького канону у змістовому та ідейному наповненні, так і пересічного українця, який своїм рівнем освіченості і обізнаності у тенденціях розвитку європейського мистецтва просто не відповідав рівню написаних М. Коцюбинським творів. Перші не бажали шукати європейського напрямку у творчості майбутнього класика, другі просто не могли оцінити художньої вартості написаних творів. Саме це і викликає складнощі, коли говоримо про початковий етап рецепції творчості М. Коцюбинського.

Відхід від народницької тематики можна пояснити нейтральним ставленням М. Коцюбинського до різних політичних та громадських рухів. Як зазначав О. Саліковський у своїх спогадах, інтереси М. Коцюбинського були взагалі «поза політикою», він більше схилявся до естетики та філософського світопізнання [39, 221]. М. Коцюбинський ніколи не сприймав службової функції письменства, що робила літературу тенденційною та антихудожньою. На думку С. Єфремова, щось природно відштовхувало його від революційних мрій його товаришів і поставило його в опозицію до тодішніх літературних смаків та вподобань. Критик зазначає, що причиною є навіть не «естетизм та нахил до філософічного світознання», а «до якоїсь міри і свідомість національна».

Саме зі спогадів О. Саліковського дізнаємось, що з М. Коцюбинським сталась так звана «метаморфоза», коли у нього несподівано з'явилась «виключна любов до українського письменства» [180, 54]. С. Єфремов, у свою чергу, розглядає подібне перетворення швидше як процес, який підтверджують факти біографії письменника: перша розмова 9-річного хлопчика «мужицькою» мовою у російськомовному оточенні батьків і близьких, читання в семінарії Марка Вовчка та «Кобзаря» Т. Шевченка. Любов до українськості завжди давала причини пов'язувати Коцюбинського з народницьким канонам, хоч вона була швидше основою світосприйняття та

розуміння себе як частини народу, а не ідеологічною позицією. Проте подібними фактами часто зловживала як сучасна автору, так і (пізніше) радянська критика.

А. Лебідь зазначав, що художнє зростання М. Коцюбинського – «це і був шлях європеїзації українського письменства». Критик справедливо говорив, що «наше письменство не багато може назвати письменників, що змогли в цю критичну зламну епоху стати врівень з новою літературою, засвоїти не тільки зовнішні прояви європейського «модерну», але й внутрішньою суттю своєї творчості відбили ту філософську думку та рухомі сили, якими жила Європа» [98, 92].

Висновки до розділу 2

Отже, первинна рецепція творчості М. Коцюбинського характерна такими підходами:

- тяжінням до означення ідеологічних пріоритетів;
- маргіналізацією естетичних засад письма;
- акцентами на наслідуванні творчої манери народників (І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного), а також російських класиків (М. Горького, А. Чехова);
- загостренням уваги на освоєнні нових проблем і пошуках нових тем.

З'являються перші праці із акцентами на імпресіонізмі у М. Коцюбинського, виникають тези про еволюцію таланту митця від натуралістичного реалізму до освоєння європейських технік письма. Такі маркери, що позначають белетристику М. Коцюбинського, зустрічаємо у сучасному літературознавстві. Тобто тогочасна літературна критика вибудовувала поступовий, але правильний шлях у питаннях рецепції творчості митця. Проте рух до виокремлення стильових новацій був надовго призупинений наступним етапом інтерпретації творчості письменника та впливом ідеологічних настанов соціалістичного реалізму.

Якщо проаналізувати перші ранні оповідання письменника, можемо зробити висновки про наслідування саме у них народницької парадигми, проте також наголошуємо на стильовому новаторстві:

- усі твори, написані у дусі побутового реалізму, торкаються соціальних проблем (життя знедолених);
- найменш досконаліми з художнього боку є перші три оповідання, які можна розглядати як преамбулу до літературного дебюту; у них найбільше відчутно вплив письменників-класиків, яким симпатизував автор: М. Гоголя, Т. Шевченка, Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного; характери героїв подано узагальнено; присутнє надмірне моралізаторство; бідність тропів;
- вдалим дебютом виявилися дитячі оповідання «Харитя», «Ялинка», «Маленький грішник»; митець вдається до психологічного аналізу героїв; іде шляхом від ідеалізації образів до зображення конкретних людських характерів з позитивними й негативними якостями; молодий автор демонструє глибоке знання народної мови, вміння вдало добирати художні засоби;
- прагнення самоствердитись примушує М. Коцюбинського вдосконалювати власну майстерність, тому серед багатьох недоліків у композиції можна вказати й на певні знахідки: демонструє тонке око та замилювання природою, тобто властивість, яка стане однією з визначальних у його творчості («Дядько та тітка»); подає зразки психологічного аналізу («21 грудня, на Введеніє», дитячі оповідання).

Отже, М. Коцюбинський шукав найвиразніші, найекономніші, найбільш відповідні власним естетичним настановам засоби вираження думки. З цією метою він оволодівав новітніми надбаннями літературної техніки: барвистим живописом, акварельною легкістю малюнка, прийомом

змалювання образу через сприйняття інших персонажів. У палітрі Коцюбинського-художника впадає в око портретно-пейзажний живопис, уміння передати найтонші порухи людської душі, звукова «інструментовка» зображуваного, ідейно-композиційне навантаження психологічної деталі.

Цілком очевидно, що стара манера почала обмежувати талановитого автора, стала для нього надто вузькою. Намагаючись розширити її, М. Коцюбинський, додаючи у свої твори елементи психологічного аналізу своїх героїв, долає її межі, отримує більшу свободу дій для експериментів у творчості.

Навчаючись у видатних майстрів, але шукаючи й власного шляху, М. Коцюбинський дедалі більше відходить від характерної для них літературної манери деталізованого змалювання зовнішніх рис героя і максимального насичення портретних малюнків традиційними поетичними асоціаціями, порівняннями і епітетами. У нього простежується тенденція до більшої стриманості у змалюванні портретів і використанні народнопоетичних уявлень і мовних засобів. М. Коцюбинському вдається уникнути натуралістичного протоколювання пейзажів, сухого переліку деталей природи та її явищ, одноманітності епітетів та порівнянь, надмірної розтягнутості пейзажів, характерної для І. Нечуя-Левицького.

В цілому твердо йдучи по шляху реалізму, М. Коцюбинський на початку своєї літературної діяльності все ж не міг пройти байдуже ні повз сентименталізм, ні повз примітивну орнаментовку етнографізму, що цілком узгоджувалося з народницько-просвітянськими ідеалами молодого письменника. Починаючи свої перші реалістичні твори в дусі І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, М. Коцюбинський з часом виробляє власну стильову манеру. Однією з її особливостей було заглиблення у внутрішній світ людини, показ діалектики душі героя, розкриття характеру в процесі руху і змін. Усе це було зумовлене не спробами письменника поставити якісь мистецькі експерименти, а прагненням творити в дусі

нових віянь у літературі. Навчання М. Коцюбинського в попередників і пошук власної манери найбільше виявляються в особливостях розповіді, ставленні до народнопоетичних зразків, у системі тропів, мовній структурі творів і портретному живописі.

І якщо І. Франко назвав І. Нечуя-Левицького «великим артистом зору», то М. Коцюбинського сміливо можна назвати «артистом душі»: його «малюнки», крім того, щоб задовольнити зорові бажання реципієнта, мають на меті торкнутися душі читача, викликати рефлексію внутрішньої сутності людини.

Як зазначає С. Єфремов, узявши від старої школи «твердий певний ґрунт і прозору ясність думки», М. Коцюбинський «од себе додав сюди своєї власної найкоштовнішої риси: оте глибоке переймання психікою героїв, вигадливість художніх образів, уміння передавати настрої й внутрішні переживання, нарешті бунт проти засмічування душі непотрібним грузом, протест проти дрібної буденщини, аристократизм духа і невпинне простування до світла, до краси, до ідеалу» [39, 540].

Моделювання творчості М. Коцюбинського на початковому етапі рецепції пройшло певний еволюційний шлях так само, як і його творчість. У цьому контексті важливого значення набуває теорія М. Євшана про боротьбу поколінь в українській літературі. М. Коцюбинський у критиці постає то як прихильник і учень реалізму І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, то як новатор стилю та техніки. Представники двох пануючих на той час напрямків – традиційного народництва та модерну – намагаються вибороти для себе постать митця. Підставами для дискусій і суперечок є особливість творчості М. Коцюбинського, який на початку становлення ближчий реалізму, але з часом виробляє яскраву нову методу письма, що дає підстави віднести його до модерністів.

Аналіз сприйняття професійного реципієнта доводить, що ще на початковому етапі дослідження творчості письменника виникали суперечності щодо тематики, стилю, наслідування, форми творів

М. Коцюбинського. Горизонт сподівання його творчості настільки широкий, що рівнозначно був сприйнятий як традиційною, так і новаторською літературою.

РОЗДІЛ 3

«ВОЗВЕДЕННЯ В КЛАСИКИ»

У ПЕРІОД СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

3.1. Методика введення Михайла Коцюбинського до соцреалістичного канону

Наступна спроба канонізації особистості М. Коцюбинського припадає на постреволуційний період. Прихід радянської влади з її чіткою ідеологією та усталеним творчим методом – соціалістичним реалізмом – змушував заангажованих критиків адаптувати творчість письменника до нової ідеологічної кон'юнктури. Як зазначає Я. Поліщук, наслідки цього процесу ми відчуваємо і сьогодні, бо, якщо у академічно-науковому дискурсі домисли та спекуляції соцреалістичних критиків подолані й дискредитовані, то у науково-популярному та масово-пропагандистському надалі функціонують відшліфовані тривалим ужитком маркери біографічної та творчої ідентичності письменника-класика [164, 62].

Варто сказати про розвиток літератури та літературної критики у цей період. Літературний процес зазнав чіткого маркування. Особливості його розвитку пов'язували із загостренням класової боротьби в Україні на межі століть. Науковці наголошують на протистоянні двох взаємно заперечних тенденцій: революційної демократії, яку представляли І. Франко, П. Грабовський, Леся Українка та М. Коцюбинський, та української буржуазії в особі її націоналістичних репрезентантів – М. Грушевського, С. Єфремова, М. Вороного. Головними функціями, які мусила виконувати література, вважали боротьбу проти соціального та національного гніту, відстоювання революційних ідей, інтересів трудового народу. Модернізм з властивою йому тенденцією – націоналізмом – вважався занепадницькою течією.

Погляд радянських літературознавців на стиль і метод М. Коцюбинського зазнав значної зміни: від цілковитого заперечення імпресіонізму письменника (П. Колесник, Ф. Приходько та ін.) до часткового

(Н. Калениченко, М. Костенко та ін.) і повного визнання імпресіонізму М. Коцюбинського (І. Іваньо, Д. Наливайко) як однієї із стильових течій реалістичної літератури. Процес цей пов'язаний як із переосмисленням творчості видатного прозаїка, подоланням соціологічних підходів до її оцінки, так і зі зміною розуміння самого імпресіонізму, що окреслилася в останні роки.

У часи «розстріляного відродження» в Україні, коли комуністичний режим ще дозволяв письменникам і літературознавцям вільніше висловлювати свої думки, про творчі впливи на М. Коцюбинського писали М. Зеров, А. Лебідь, П. Филипович, А. Шамрай, М. Могилянський, С. Козуб та інші. Але в них, зокрема в А. Лебеда, А. Шамрая та С. Козуба, це вже виглядає як деталізація окремих думок, висловлених академіком С. Єфремовим. Так само пише і М. Марковський. Що ж до інших підрадянських літературознавців, то раніше у В. Коряка, а пізніше в помітніших працях П. Колесника, Н. Калениченко, З. Коцюбинської-Єфименко, М. Костенка знаходимо дуже тенденційні, до того ж не зовсім обґрунтовані твердження. Ці автори весь час силкуються довести, ніби письменник найбільше вчився у російських літераторів – А. Чехова, Л. Андрєєва, М. Горького та В. Короленка.

У 1928 р. літературознавець Ю. Савченко публікує статтю, у якій намагається визначити основну концепцію творчості М. Коцюбинського. На його думку, формула її нескладна — «імпресіонізм плюс соціалізм». Зі слів дослідника, М. Коцюбинський постає як письменник — модерніст, навіть декадент, поборник ідеї «мистецтво заради мистецтва», якого передусім цікавить лише фіксація своїх вражень. Об'єктивне ж зображення соціальних процесів, як вважав критик, у творчості М. Коцюбинського не є істотним.

Н. Калениченко визначає становлення стилю М. Коцюбинського не «як послідовний рух по висхідній, без суперечностей та помилок» (поширена думка серед радянських літературознавців), а як процес боротьби різних тенденцій і їхнє діалектичне поєднання у становленні світогляду письменника [126, 14].

Саме подібна боротьба різних, інколи протилежних тенденцій, поєднання різноманітних впливів – головна причина того, що у митця одночасно з'являються твори різного спрямування: «Хо» і «Для загального добра», «Ціпов'яз» і «Посол від чорного царя».

У 1960-х роках відбувається своєрідна боротьба за творчу спадщину М. Коцюбинського. За словами Н. Калениченко, найбільшу загрозу соцреалістичній канонізації письменника несли українські діячі за кордоном, особливо в Америці, які, «поруч із фальсифікацією усього літературного процесу на Україні, займаються всілякими перекручуваннями фактів життя та творчості М. Коцюбинського» [126, 20]. У той час, як «прогресивні вчені» висвітлювали творчість письменника у межах революційно-демократичного напрямку, «буржуазно-націоналістичні критики всіляко намагалися сфальсифікувати його творчість, подати в потрібному для них освітленні» [126, 9].

Радянська критика загалом розглядала українську літературу як своєрідну боротьбу, тільки уже не боротьбу генерацій, як це було раніше, а як конфлікт протилежних ідей: революційно-демократичних та ліберально-народницьких. Відповідно і кожен з письменників був чітко маркований залежно від своєї позиції. Такий поділ яскраво можна простежити у повісті «Михайло Коцюбинський» Л. Смілянського. Автор у художніх образах демонструє існування двох течій української дожовтневої літератури. Персонажі цього твору згруповані навколо М. Коцюбинського за протилежними ознаками: з одного боку – «найрізноманітніші вороги трудящих і прогресу.... – Хоменки, Чикаленки, Леонтовичі, Якубовичі та ін., проти яких не раз виступав Коцюбинський» [185, 221]; з іншого – «видатні друзі Коцюбинського – Горький, Франко, Леся Українка, М.Лисенко, В.Гнатюк» [185, 221], які у дожовтневий період сприймалися як яскраво виражені революціонери-демократи.

Вразливість української критики зростала, коли М. Коцюбинський торкався в своїх творах болючих і дразливих проблем селянства, у яких усі

політичні напрямки були відчутно заангажовані. Усі вони, від радикально-національних і ліберально-демократичних до соціалістичних і вкрай марксистських, хотіли використати небуденну творчість М. Коцюбинського як знаряддя своєї боротьби. Але це ніяк не вдавалося.

Дослідники заперечували причетність М. Коцюбинського до будь-яких літературних угруповань. Як пише Н. Калениченко, «боротьба за письменника, коли діячі різних напрямків прагнули приєднати Коцюбинського до себе (з одного боку – ліберально-народницькі, на чолі з Є. Чикаленком та В. Леонтовичем, а з другого – «молодомузівці»), продовжувалась і після Великої Жовтневої соціалістичної революції» [56, 10]. Увагу було зосереджено на своєрідній «фальсифікації» творчості письменника «буржуазними націоналістами», які трактували М. Коцюбинського як «європейця» і заперечували «вирішальний» вплив на нього пролетарської літератури. За словами М. Партоліна, «називаючи М. М. Коцюбинського «великим прихильником західноєвропейської культури», буржуазні націоналісти намагалися зобразити його далеким від загальнодемократичного руху на Україні» [155, 6].

Про новаторство М. Коцюбинського обережно говорить Н. Калениченко, характеризуючи його як «поєднання глибоко актуальної соціально-політичної проблематики з вишуканою мальовничо-яскравою формою та незвичайним тонким психологічним аналізом» [126, 8]. За словами дослідниці, це результат освоєння нових досягнень у сфері літератури, особливих технік і умілий синтез їх у власну неповторну творчу манеру. Про М. Коцюбинського нарешті починають говорити як про новатора «у змісті й формі» [126, 8]. Н. Калениченко зазначає, що певні твори автора, як от «Дебют», вимагають співставлення із «модерною» літературою того часу (оповіданнями О. Плюща, Г. Хоткевича).

За словами Н. Калениченко, хоч М. Коцюбинський і є представником покоління письменників пролетаріату, проте своєю творчістю він уже давно пересягнув рамки революційної демократії [161, 217]. Такий прогрес був

зумовлений суспільним розвитком, робітничим рухом і представляв собою еволюцію у бік наукового соціалізму.

Описуючи технологію радянської канонізації, Я. Поліщук виділяє типові ознаки, які торкалися творчої спадщини М. Коцюбинського. Застосування механізмів легітимізації стосовно комуністичної доктрини відбувалось у кількох планах:

- у сфері ідейно-світоглядних орієнтацій;
- у трактуванні особистих зв'язків;
- в інтерпретації творчості [164, 63].

Я. Поліщук наголошує на важливості саме перших двох факторів, які допомагають легітимізувати творчість письменника в очах суспільства. Адже літературі в ідеології соцреалізму була відведена роль виробництва, а не мистецтва.

Оскільки все життя М. Коцюбинського вклалося у дореволюційний період, то критики сприймали його як репрезентанта генерації попередників – передусім українських революціонерів-демократів: І. Франка, Марка Вовчка. Відповідно потрібно було представити його творчість як предтечу соціальних перетворень. Сприяв цьому й той факт, що Коцюбинський рано помер. Тому тексти не чинили опору під час довільних маніпуляцій критиків.

Твори М. Коцюбинського розглядають як одні з визначальних у контексті боротьби за становлення нового суспільного ладу у дожовтневий період. Постать письменника потрапляє під процес соціалістичної канонізації. Тому наступним етапом стає пошук маркерів у творах М. Коцюбинського, які цю лінію інтерпретації творчості автора підтверджували б якнайкраще.

Стереотипізація і примітивізація літературної критики полягала також і у ставленні до ключових постатей української літератури початку ХХ століття. Зокрема, за словами Н. Калениченко, такі українські письменники, як Леся Українка, «приймали активну участь у суспільному житті і революційній боротьбі, з щирим співчуттям ставились до визвольного руху робітників та селян, були... друзями робітників» [56, 217]. Що ж до

М. Коцюбинського, то часто використовували стереотипний його образ як борця проти буржуазії, «який все життя присвятив справі визволення народу від експлуатації та гніту» [56, 218]. Постать його різко протиставлялась письменникам ліберально-народницького напрямку в українській літературі, таким як Б. Грінченко.

Розвінчати буржуазну критику прагнула Н. Калениченко у статті «Стан і завдання вивчення життя і творчості М. Коцюбинського». Висловлена авторкою теза про «боротьбу» за М. Коцюбинського спонукає її дати своєрідну відсіч ліберально-націоналістичній критиці. Дослідниця намагається спростувати і заперечити усі попередні надбання літературної критики: як народницьке сприйняття М. Коцюбинського, так і модерне. Н. Калениченко різко негативно критикує як намагання зробити з митця селянського чи дрібнобуржуазного письменника, так і сприйняття М. Коцюбинського як естета, імпресіоніста, індивідуаліста.

Серед проблем тогочасного літературознавства, які стосуються постаті М. Коцюбинського, виділяють декілька важливих:

- відсутність детального аналізу світоглядних настанов письменника, який би поєднував усю різноманітність суспільних, політичних, філософських, наукових, етичних, естетичних та ін. поглядів;
- необхідність професійного аналізу художньої майстерності автора як «одне з найслабших місць критичної літератури» [126, 17].

І якщо тематично та ідейно твори М. Коцюбинського все ж були проаналізовані в ряді праць (зокрема «Суспільно-політичні погляди М. М. Коцюбинського» М. Партоліна), то поетика прози митця залишається дослідженою лише фрагментарно («Із спостережень над стилем оповідань М. Коцюбинського 80-х рр.», «Поетична семантика в оповіданнях М. Коцюбинського 1900-1912 рр.» Л. Іванова). Тому Н. Калениченко чітко окреслює головну проблему, яка стосується радянського літературознавства та соцреалістичної інтерпретації творчості М. Коцюбинського: «...досі ще немає дослідження, у якому б по-справжньому, з усією повнотою і глибиною

було розкрито всі проблеми художньої майстерності Коцюбинського. І то не ізольовано від літературного процесу, як це вийшло у книзі Костенка («Художня майстерність М.М.Коцюбинського»), а в тісних зв'язках з тогочасним літературним і суспільним життям» [126, 18].

Варто зазначити, що дана проблематика міститься у збірнику статей 1963 року. Тобто соцреалістична критика уже більше 30 років розглядала творчість М. Коцюбинського однобічно, без урахування його художньо-естетичних пріоритетів, відірвано від загальносвітового літературного контексту, акцентуючи увагу лише на тематичному зрізі творів.

Примусове втиснення постаті М. Коцюбинського в канон соціалістичного реалізму вчуваємо у публікації Н. Калениченко: «Загальними зусиллями дослідників в основному вірно схарактеризовано життя і творчість Коцюбинського як письменника горьківського напрямку, що з усіх українських дожовтневих прозаїків найближче підійшов до марксизму, відбивши в своїх творах революційну боротьбу народу під проводом робітничого класу» [126, 11]. У цих словах чітко простежується парадигма радянського літературознавства: одноманітний, стереотипізований підхід як до особи М. Коцюбинського, так і до постатей будь-кого з українських письменників.

Якщо у 20-х роках при аналізі творчого доробку М. Коцюбинського критики все ж звертались до естетичних критеріїв, то значна зміна рецептивної парадигми простежується наприкінці десятиліття. Літературознавці монополізують підхід до інтерпретації творчості письменника у соціологічній площині. Тому твори, які сам М. Коцюбинський вважав найслабшими, радянські критики оголосили вершиною творчого доробку митця. Ці тексти тематично (хоча б наближено) містили відображення соціально-політичних проблем свого часу. Таким чином, знакові новели або просто не брались до уваги, або їхня цінність маргіналізувалась соцреалістичною критикою. Пошуки соціальних мотивів у творчості письменника мали місце і у дослідженні пізніших творів М. Коцюбинського. Найбільшою увагою

відзначалась повість «Fata morgana». За словами О. Шеви, автора праці «Фата моргана» Михайла Коцюбинського», «Коцюбинський виступив не лише як досконалий майстер слова, але як і передовий громадський діяч свого часу. Одбором фактів, їх типізацією, розташуванням в композиції твору він виявив свою політичну ідею. Своєю повістю він виніс вирок соціальній системі царської Росії періоду імперії» [222, 85].

Як уже було зазначено, змінювалась підбірка творів, які вважали класичними у доробку М. Коцюбинського. Наступним був деталізований аналіз прози і вишукування аргументів на підтвердження тези про революційний характер творчості письменника. Найпершими і найвагомими у цьому плані були пошуки героя, який став типовим для радянського суспільства: героя-робітника, революціонера-професіонала.

Що ж до інших творів, у яких подібні ознаки відсутні, то критики намагались захистити свої позиції, пояснюючи відсутність суспільно-політичних поглядів у новелах М. Коцюбинського «художньо-естетичними смаками» письменника, які суперечать таким виявам [126, 16]. Такі думки формують своєрідне замкнуте коло. З одного боку, соцреалістична критика заперечує новаторство стилю і психологізм прози М. Коцюбинського у творах із яскраво вираженими суспільно-політичними мотивами, з іншого – пояснює відсутність такої тематики у решті новел та оповідань неможливістю поєднати подібні ідеї із новаторським художнім методом письменника.

Основним об'єктом літературного твору за радянських часів, безумовно, були пролетарі, звичайні люди. Відповідно, щоб окреслити творчість М. Коцюбинського як соцреалістичну, критикам потрібно було б на змістовому рівні знайти відображення цієї теми у доробку письменника. Звідси з'являється теза про красу праці в творчості митця. Головним принципом естетики науковці вважали тісний зв'язок літератури з життям суспільства, її активне втручання в нього. За словами Т. Чорної, «Коцюбинський окремі питання естетики розв'язував з цих позицій: сенс людської діяльності, краса її з точки зору корисності для суспільства» [126,

51]. Спостерігаємо викривлення поняття прекрасного у творчості письменника. Воно в розумінні М. Коцюбинського вміщувало поняття корисного для суспільства. Такі ж маніпуляції простежуємо у трактуванні поняття «добра» – це діяння на користь людям, праця для людей, служіння їм.

Дослідники стверджують, що трактування концепту праці у М. Коцюбинського не можна позбавити соціального змісту, як не можна говорити про естетику праці загалом. Адже письменник вбачав красу лише у діяльності певних колективних груп, класів: селян, робітників, рибалок.

Тези про естетику праці сповнені невиправданого пафосу, значного перебільшення. Зустрічаємо своєрідне трактування цитати з твору «На острові»: «Агава цвіте, щоб умерти, і вмирає, щоб цвісти». За словами Т. Чорної, Коцюбинський порушує глибоку філософську думку про життя як діяння на користь людям. «Діяння – цвітіння. Діяння в високому розумінні слова!» [126, 52]. Якщо ж не позначати цю цитату ідеологічними маркерами, то розуміння її лежить набагато глибше, ніж це представлено радянськими науковцями. Цвітіння агави, яке слугує обрамленням у структурі новели «На острові», символізує плинність життя, його нетривалість, змінність, обмеженість у часових рамках. Ще цікавішим є трактування новели «Intermezzo», у якій звучить мотив «хвали праці як боротьбі» [126, 59]. Герой твору повертається в місто, щоб активно боротися за щастя свого народу. Як бачимо, до уваги дослідників потрапляють лише вигідні для інтерпретації уривки та цитати з творів чи хоча б найменші натяки на спільність з ідеологією радянської тоталітарної системи. Філософські, екзистенційні проблеми замовчуються.

Дослідники висловлюють тезу, що головними героями творів М. Коцюбинського були трудівники. Так, це і діти з перших оповідань письменника, це і персонажі творів молдавського циклу, і, безумовно, герої повісті «Fata morgana». Та й світогляд митця трактують у цьому ж плані: на думку дочки, Ірини Коцюбинської, «для Михайла Михайловича краса праці була складовою частиною його життя і всією красою світу» [126, 59].

Коли говорити про естетику праці в творчості М. Коцюбинського, варто зазначити, що літературознавці намагались трактувати її як боротьбу за справедливе суспільство, де людина стане вільною, адже лише такий труд приносить їй щастя. Натомість наголошують на непримиренному ставленні письменника до рабської праці [126, 53]. Тобто поетизована М. Коцюбинським праця – на своєму, не на панському полі (образ Маланки з «Fata morgana»). Як результат – твердження, що цю тему письменник висвітлював з революційно-демократичних позицій, оспівував трудовий народ, його працьовитість та енергійність.

Естетика у праці часто невід’ємна від етичного начала. Лише чесний труд приносить моральне задоволення, нечесно здобутий хліб гіркий для Маланки.

І все ж навіть трактування цієї теми не обходиться без чітких соцреалістичних маркерів. Загальною тенденцією соціалістичного реалізму, як і ідеології комуністичної партії загалом, є розуміння поняття праці як процесу соціального, класового. Тому, за словами Т. Чорної, М. Коцюбинський «вбачав красу не в «праці взагалі», а в праці конкретної соціально-визначеної групи чи класу – в праці трударів: селян, робітників, рибалок» [126, 55]. Діяння, труд сприймають у першу чергу як суспільно-історичну практику колективу, суспільства, народу, а «не діяння одинака» [126, 57]. Тому й дрібні власники, такі як Замфір Нерон та Маланка Волик, не настільки ідеалізовані, як, наприклад, образи Прокопа, Марка Гущі та очолюваних ними селян. Зокрема постать Прокопа Кандзюби – яскравий стереотип тогочасного радянського робітника: герой захищає інтереси трудового селянства, думає про майбутнє односельчан, про будівництво школи та народного університету.

Або ж «робітник-соціаліст» Марко Гуща, ідеалом праці для якого стає революційна боротьба [126, 58]. Саме така «праця» спрямована на захист класових інтересів трудового селянства. І це, на думку Т. Чорної, «найвища краса», «пафос революційної боротьби» [126, 29]. Ось справжні борці, борці

за народне щастя, такі потрібні приклади для тогочасного радянського суспільства.

Звичайному чесному робітникові чи селянину у творах М. Коцюбинського протистоять залишки царського імперського ладу: куркулі, які експлуатують наймитів, пани, що змушують працювати «з-під канчука». Знову ж звичні для тогочасного літературознавства типи негативних персонажів.

Бажання зробити М. Коцюбинського «ближчим радянським людям», які так старанно вибудовують «комунізм», невід'ємне від прагнення викрити «письменників-занепадників», для яких праця – це ярмо для народу [126, 59]. Як бачимо, боротьба із буржуазною літературою за постать митця ведеться і у цьому аспекті.

Під процес стереотипізації потрапляло усе, зокрема і громадська робота М. Коцюбинського. Як стверджує Н. Калениченко, «одним із засобів боротьби була його робота в товаристві «Просвіта», яке він намагався використати для пропаганди революційно-демократичних ідей» [56, 219].

Завданням критики було відшукати хоч найменші прояви марксизму у творчості будь-якого письменника: симпатії до селян та робітників, негативне ставлення до церкви, підтримка революції 1905 р. Бралися до уваги факти біографії. Наприклад, місцевість, у якій народився і мешкав Коцюбинський «мала дуже сильні традиції визвольної боротьби, а багато товаришів його брали участь у революційних народницьких гуртках» [126, 14]. Цікавим з цієї точки зору є монографія Л. Іванова «Літературно-естетичні погляди Михайла Коцюбинського 90-900-х років», у якій, за словами М. Партоліна, життєвий і творчий шлях письменника подано у нерозривному зв'язку із літературним процесом в Росії і Україні на межі століть [155, 8].

У інтерпретації творчості М. Коцюбинського ми спостерігаємо найбільше містифікацій та домислів. Канонізуючи класика, радянська критика спочатку наголошувала на марксистсько-революційних ідеях у творчості М. Коцюбинського, проте витримувала певну «еволюційну дистанцію», ніби

письменник своїм творчим методом ще не доріс до творців сучасного покоління [164, 63].

Варто зазначити, що практично кожна публікація, яка стосується соцреалістичної рецепції творчості М. Коцюбинського, містить чітке маркування, яке відповідає тогочасній «політиці партії у сфері культури». Боротьба за суспільну справедливість, захист прав робітників, критика церкви та її служителів – це одні з небагатьох акцентів, які ми розглянемо детальніше у цьому розділі.

Творчість М. Коцюбинського нерозривно пов'язували з російською літературою та «суспільно-політичною та філософською думкою її кращих синів» [155, 52]. Як стверджує М. Партолін, письменник перейняв думки Белінського про суспільне значення народної творчості, громадську роль літератури, її народність та ідейну спрямованість [155, 53].

У працях науковців 1950-1960-х років зустрічаємо дослідження про аналіз творчості М. Коцюбинського зарубіжними критиками. Зумовлено це інтересом до письменника у Європі та активним перекладанням його творів на інші мови. Австрійські та німецькі періодичні видання характеризують стильову манеру письменника як пластичну, з тонким відчуттям природи і глибоким психологічним аналізом. Схвальні відгуки знаходимо і у шведській пресі. Критики зауважують великий інтерес до новелістики М. Коцюбинського у своїх країнах. Проте у Матеріалах II наукової конференції пам'яті письменника ми не знаходимо якогось конкретного текстового аналізу, тез, які виділяли зарубіжні науковці. Заангажована радянська критика подає лише враження та коментарі німецьких публіцистів, які всіляко вихваляють творчість М. Коцюбинського у вигідному для ідеології соцреалізму світлі. Фахова оцінка, побудована на ідейно-тематичному, стильовому аналізі, відсутня.

Характерною ознакою психологізму М. Коцюбинського є наростання почуттів і настроїв літературних персонажів як реакція на події, що спричиняють їх. У монографії «Реалізм у творчості Михайла Коцюбинського»

Д. Міщенко порівнює художній метод письменника із літературними течіями початку ХХ століття, які висували психологічну манеру оповіді як одну з головних ознак свого новаторства.

На думку дослідника, українські модерністи зводили цю манеру до хворобливого психологізування, до копирсання у своєму «я», до штучного витвору певних проблем. Як і західноєвропейський імпресіонізм, вони проголошували втечу від соціальної дійсності, підміну проникнення в суть життєвого явища суб'єктивним скороминущим відчуттям, відгадуванням невідгаданого з розрахунком на ефект, враження.

Психологічний реалізм М. Коцюбинського – цілковита протилежність цим течіям. Для доведення цієї тези Д. Міщенко порівнює творчі методи українського письменника та Г. Ібсена. Перша відмінність – предмет зображення. У центрі творів М. Коцюбинського лежать реальні події, соціальні процеси, що спричиняють переживання людей. Г. Ібсена, на думку дослідника, цікавить лише душевна драма як породження таємничих сил, які живуть у людині, керують її вчинками і яким треба коритись. «У Ібсена людина стає антисоціальною істотою, тоді як у Коцюбинського вона – активно діюча сила, творець життя» [126, 66].

Тексти обох письменників драматично напружені, але вони досягають цього різними засобами. За словами Д. Міщенка, якщо у М. Коцюбинського конфлікт у творах – результат пробудження людського сумління через усвідомлення причин, що породжують зло, то Г. Ібсен створює драматичне напруження за допомогою нерозгаданих, часто навіть містичних таємниць, за рахунок прихованих інтриг, передчуттів, дивних прикмет.

Відповідно дослідник критикує творчу манеру західноєвропейського митця. Це зумовлено вимогами, що їх ставив соцреалістичний канон, за яким основою конфліктів є саме соціальні проблеми капіталістичного та буржуазного суспільства. Причиною людських страждань та психологічних переживань повинні бути не пристрасті, почуття людей, підсвідомі страхи та поривання, а суспільні умови життя. Тому «у Михайла Коцюбинського

психологізм є засобом глибшого розкриття людських мук, породжених суворою дійсністю, а відтак – засобом розкриття самої дійсності, класових протиріч і взагалі стосунків між людьми» [126, 66]. На думку Д. Міщенка, новели М. Коцюбинського, на відміну від драм Г. Ібсена, оптимістичні. Письменник проголошує тріумф життя над смертю.

Підвалинами світогляду М. Коцюбинського дослідники ставили філософський матеріалізм, що переріс у прийняття марксистської ідеології.

За словами Д. Міщенка, саме зближення М. Коцюбинського із революційним рухом у країні, зокрема пролетарським, збагатило його творчість новими ідеями, темами, образами [126, 7]. Аналізуючи ранні твори письменника, дослідник робить висновок: причина ворожнечі між людьми, яка зображена у цих текстах, – класова. Ідейні настанови цих оповідань зумовлені світоглядом М. Коцюбинського. Головне завдання, яке ставить перед літературою митець, – правдиве відображення дійсності, злиднів, які сіють хаос у суспільстві. Саме у цьому Д. Міщенко вбачає реалізм творів Коцюбинського про дітей та їх художню вартість.

Наприклад, у оповіданні «Ялинка» науковець визнає наявність пригодницького елемента, який характерний для творів буржуазної літератури. Проте тут він розкритий дещо по-іншому: М. Коцюбинський акцентує увагу не на самій пригоді, а на причинах, що женуть хлопця до лісу і наражають на небезпеку.

Наголошуючи на відображенні інтересів народних мас, дослідник апелює до проблеми голоду у творчості письменника. Натяки на це Д. Міщенко знаходить у вірші «Наша хатка», оповіданнях «Харитя» та «П'ятизлотник». Така теорія підкріплює головну функцію літературної критики післяреволюційних років – показ через художні тексти антигуманності та хибності капіталістичного суспільства. На противагу буржуазії, у цих творах постає звичайний народ з високими моральними якостями: «душевністю та солідарністю з усіма знедоленими» [126, 28]. Дмитро Міщенко наголошує на винятковій вартості цих текстів: «Значення

цих творів, отже, у правдивому відображенні становища трудового народу в капіталістичному суспільстві, у ствердженні високих моральних якостей людей праці» [126, 28]. Гуманізм М. Коцюбинського, на думку дослідника, носить класовий характер.

Найбільш показовим у сфері опрацювання реалістичної манери письма Д. Міщенко вважає оповідання «Ціпов'яз». Розв'язка проблеми безземелля у цьому творі, на думку дослідника, говорить про те, що «Коцюбинський не пропагує народницький метод боротьби за землю, а, навпаки, заперечує його, виступає проти політичної програми народників, а заодно і проти народництва» [126, 31].

Відображення остаточної зміни світогляду М. Коцюбинського на користь революційного демократизму Д. Міщенко знаходить в етюді «Лялечка». Дослідник своєрідно визначає причини і наслідки психологічного конфлікту, який характеризує особистість вчительки Раїси Левицької. Замість акценту на людських цінностях, науковець стверджує, що «опоетизовані колись наміри, благородні поривання служити інтересам народу занедбані заради особистого щастя» [126, 55]. Причину деградації героїні він вбачає у перемозі потреби особистого щастя над обов'язком. Відповідно головним фактором, який вплинув на рішення Раїси, стала буржуазна природа героїні.

М. Костенко наголошує на романтичній забарвленості реалізму М. Коцюбинського. Н. Калениченко пояснює це тим, що розвиток художньої літератури на початку ХХ століття спонукав письменників використовувати досягнення всіх напрямів, стилів, методів та форм. Художні засоби, які характерні для романтизму, служили для опису героїчних і піднесених подій, на які багата революційна боротьба [126, 19]. Проте бачимо тут не синтез романтизму з реалізмом, а більшою мірою трансформування Коцюбинським різних засобів і тропів, які допомогли письменнику «більш реалістично відобразити явища і події свого часу» [126, 20]. Як зазначає Н. Калениченко, «...він не перестає бути реалістом, і реалізм його не «поєднується» з романтикою» [126, 20]. Таким чином, М. Костенко та інші критики намагались

імпресіоністичний стиль М. Коцюбинського втиснути в чіткі та суворі рамки класичного реалізму, а пізніше - реалізму соціалістичного.

Безумовно, подібні маніпуляції зустрічаємо не лише в літературознавчих дослідженнях. У мовознавчих працях радянських науковців простежуємо ідентичні ідеологічні маркери, схожі методи містифікації. У книзі В. Масальського «Мова і стиль творів Михайла Коцюбинського» подано докладний аналіз мови і мовностилістичних особливостей творів письменника, які вивчалися за програмою середньої школи, а також деяких публіцистичних творів письменника.

М. Коцюбинський віднесений до когорти революційно-демократичних письменників, як і І. Франко, Панас Мирний, П. Грабовський, Леся Українка. Всі вони, на думку дослідника, «збагачували українську літературну мову новим семантичним наповненням слів, поширенням лексики на позначення нових соціальних та інших явищ, ідейно-творчих настанов, використанням усіх багатств народної мови, зокрема опoетизованого народно-образного слова і надбань літературної традиції, нових її досягнень» [116, 3]. Автор вказує на суспільні фактори, що збагачували не тільки творчу практику революційно-демократичних письменників, а й дедалі вище підносили українську мову: визвольний рух, суспільно-політичне життя, зростаюча свідомість трудового народу – робітництва і селянства, загострення класової боротьби, диференціація інтелігенції, краща частина якої стала на захист трудящих. У дусі цих тенденцій М. Коцюбинський послідовно названий революційним демократом, який ставить своє слово на службу визвольного руху, сприяє розвитку прогресивної літературної мовної традиції, пов'язаної з досягненнями російської літературної мови.

В. Масальський наголошує також на нових тенденціях у розвитку літературних форм: нової реалістично-критичної повісті, новели (І. Франко, В. Стефаник, Панас Мирний, М. Коцюбинський, С. Васильченко та ін.), розвиток публіцистичної, наукової мови (І. Франко, П. Грабовський, Леся Українка, М. Коцюбинський та ін.). Посилаючись на «Курс історії української

літературної мови» [116, 27], автор вказує на творчий синтез стилю художньої літератури з публіцистичним і науковим стилями у доробку М. Коцюбинського і Лесі Українки.

У зв'язку з питанням про лексичний склад української літературної мови М. Коцюбинський віднесений до митців, які конструктивною частиною свого доробку підносили загальнонародну основу української мови, її лексики, бачили плідні зв'язки української мови з братньою російською.

У дослідженні В. Масальського зазначається, що ранні твори пройняті ідеями демократизму, проте народжують елементи нового, реалістичного стилю письменника, що набувають широкого розвитку пізніше. Вказуючи на ряд революційно-демократичних творів письменника, які дослідник вважає «найвищим досягненням в галузі художнього слова» [116, 9], автор наголошує на реалістичній манері письма як новому етапі розвитку критичного реалізму – ідейно збагаченого і самобутнього, заперечуючи прояви імпресіонізму: «Він не запозичає імпресіоністичної манери письма, що фетишизує форму, але шукає нових мовних засобів, зокрема художньої деталі, для кращого розкриття ідейно-тематичної спрямованості твору, реалістичного, перспективного зображення дійсності» [116, 9]. Однак чи не суперечить собі автор, наголошуючи, слідом за Т. Новиковою, на яку посилається, все-таки про наявність елементів імпресіонізму: «Т. П. Новикова, як і деякі інші дослідники, вказує на індивідуальне в творчій манері М. Коцюбинського – своєрідне використання світлових і звукових образів для виявлення «ставлення автора до описуваних подій, переживань персонажів, відтворення певної емоційної настроєності, відповідного тембру, звучання тощо» [116, 19].

Названа характерна риса словесно-зображувального стилю письменника визначена як «нове й оригінальне в творчій манері» – особливий соціальний ліризм і максимальна психологізація художнього образу.

Аналізуючи мову творів письменника-реаліста, автор послуговується типовими для радянської доби мовними кліше: «розповідь про боротьбу за волю уярмлених традиційним, архаїчним побутом людей», «потворні образи

темного царства» («На камені»), «темні реакційні сили» («Сміх»), «яскраво виражений соціальний характер образів» («Fata morgana»).

Дослідник стверджує, що «Intermezzo» – це художній маніфест письменника-реаліста, спрямований проти реакції декадентства з її гаслами «мистецтва для мистецтва», «незалежності митця від суспільства»... До відображення природи Коцюбинський підходить як матеріаліст. Вона – могутнє джерело життя, начало всіх начал, в ній постійно йде процес росту і оновлення» [116, 19].

М. Коцюбинська справедливо характеризує художній творчий метод письменника як глибоко реалістичний за своєю суттю.

Як стверджує В. Масальський, тексти періоду розквіту таланту свідчать про досягнення в галузі реалістичного образного слова [116, 35].

Заперечуючи імпресіоністичну манеру М. Коцюбинського, дослідник вказує на ідейно-тематичну спрямованість діалогів. «Цим діалоги в творах М. Коцюбинського прямо протилежні імпресіоністичному зображенню за допомогою мовної характеристики якихось підсвідомих, невловимих, а то й хворобливих рухів психіки людини, байдужої до будь-яких соціальних явищ, позбавленої громадянської свідомості, відірваної від реальної дійсності або й просто видуманої самим письменником» [116, 42].

Як підсумок до вищесказаного у дослідженні В. Масальського зустрічаємо таке: у художньому слові М. Коцюбинського втілені прогресивні тенденції розвитку української літературної мови. У творчій манері письменника, у його реалістичному методі багато нового і неподібного ні до творчого методу Панаса Мирного, ні до творчого методу інших письменників [116, 49]. Таким чином, дослідник наголошує на важливій ролі М. Коцюбинського в українській культурі, проте все ж критично ставиться до імпресіоністичного стилю митця, намагається всіляко його заперечити.

3.2. Проблема впливів у трактуванні радянського літературознавства

Компаративістична парадигма інтерпретації творчості М. Коцюбинського теж чітко вкладалась у межі загальноприйнятої партійної лінії контролю літературного процесу. Основна мета яскраво виражена у статті Ф. Погребенника «До питань про оцінку творів М. Коцюбинського в німецькій та шведській критиці». За словами дослідника, такий вектор аналізу важливий у час, «коли міцніють зв'язки української радянської літератури з літературами інших братніх народів, – і не тільки слов'янськими, – зв'язки, що мають давні традиції» [126, 29].

Очевидно, що акцент під час аналізу зарубіжної критики робився в основному на зв'язках з країнами, у яких на той час уже панував радянський режим: польська, чеська, німецька літератури. Відповідно й інтерпретація творчості М. Коцюбинського мало чим відрізнялася від загальноприйнятої схеми («До взаємин Михайла Коцюбинського з чехами» К. Коцюбинської, «М. Коцюбинський у братніх республіках СРСР» Ю. Назаренка, «Твори М. Коцюбинського в зарубіжній критиці» І. Коцюбинської, «Дожовтнева та радянська українська література за рубежами СРСР» О. Євніної (1956)).

Популярність творів М. Коцюбинського була такою, що «в Росії його твори ладні були друкувати навіть українською мовою, а не лише в перекладах» [185, 224].

У сфері особистих контактів важливим питанням, яке в цей період замовчувалось чи, точніше, не розкривалось повністю, була компаративістика творчості М. Коцюбинського в контексті європейської культури. Через провінційно-колоніальне становище української літератури критики шукали зіставлення в основному з російською белетристикою, уникаючи очевидного європейського вектора порівняння. Найчастіше говорили про вплив М. Горького, з яким М. Коцюбинський мав дружні стосунки. При цьому «буревісника революції» вважали авторитетнішим, досвідченішим, більш зрілим письменником. Наголос на топісї учнівства був чи не найбільшою

ознакою колоніального стану української культури. Дослідники, зважаючи на незатребуваність появи в українській літературі нових естетичних концепцій, шукали саме «впливів», а не прагнули до об'єктивного текстового аналізу творів автора. Така рецепція сприяла зниженню авторитету М. Коцюбинського на європейській арені, незважаючи на прихильне ставлення до його творів за кордоном. Подаючи спогади сучасників у вигідному світлі, Н. Калениченко зазначає, що М. Коцюбинський «зазнав великого впливу видатних російських і українських революціонерів-демократів – Белінського, Чернишевського, Добролюбова, Шевченка, Марка Вовчка, Панаса Мирного і Франка» [60, 15]. Розуміємо суперечливість даної тези щодо вищезгаданих митців як прихильників революційного демократичного руху, але вона міститься у Матеріалах II наукової конференції пам'яті письменника, тобто репрезентує думки провідних літературних критиків тієї доби.

Дружні стосунки письменника – іще одна із сфер маніпуляцій та містифікацій радянської критики. Творчість М. Коцюбинського, крім очевидних паралелей із творчістю М. Горького, часто порівнюється також і з доробком А. Чехова та В. Короленка. «Їхня творчість і діяльність була співзвучна поглядам, ідеям і уподобанням українського письменника» [56, 221]. Усі вони виступали проти царизму, міщанства, обивательщини.

Що ж до паралелей із творчістю М. Горького, то тут є декілька цікавих аспектів. Зокрема подібність їхньої творчості ґрунтується в першу чергу на спільності світоглядних настанов та ідей: гнівний протест проти царського ладу, буржуазно-міщанського укладу життя; боротьба за соціальну справедливість, краще майбутнє. Усі ці ідеї автори вкладають в образи власних героїв. Зокрема персонажі М. Коцюбинського – активні люди, вольові, для них характерним є бажання пошуку правди, протест проти соціального гніту та несправедливості, самопожертва заради досягнення цілі («Ціпов'яз», «По-людському», «На крилах пісні», «Дорогою ціною»). Такі ж типові герої відшуковуємо і у Горького: гіперболізація характеристик та почуттів

персонажів характерна для ранніх горьківських романтизованих героїв (Буревісник, Данко та ін.). Такі елементи подібності соцреалістична критика знаходить ще у період, коли письменники не були знайомі.

Помітнішим вплив М. Горького стає в роки безпосереднього знайомства та спілкування з М. Коцюбинським. Підтвердження цього радянські критики вишукують уже в листуваннях двох митців. У науковій літературі зустрічаємо навіть яскраво емоційні та ідеалізовані оцінки такого спілкування: «Дружба з геніальним пролетарським письменником – одна з найсвітліших сторінок життя Коцюбинського» [56, 223].

Загалом, можна назвати декілька причин творчого зростання М. Коцюбинського, які виокремлювала радянська критика. Це дружні стосунки із М. Горьким, який у свою чергу був особисто знайомий із Леніним. Ще один фактор – захоплення М. Коцюбинським робітничим рухом та ідеями марксизму-ленінізму, які у час становлення письменника набирали обертів. За словами Н. Калениченко, М. Коцюбинський «у ці роки з особливою силою виступає проти всіх ганебних явищ російського життя, закликає до знищення несправедливого суспільного ладу, оспівує учасників революційної боротьби і гнівно картає опору самодержавства – ліберальну буржуазію, куркульство та церковників» [185, 223].

Окрім порівнянь з М. Горьким, зумовлених тісною дружбою письменників, не оминула соцреалістична критика і зв'язків із творчістю іншого відомого російського письменника А. Чехова. Хоча й тут не обійшлося без постаті «буревісника»: саме його стосунки і з М. Коцюбинським, і з А. Чеховим, його листування, спогади – ключ до співставлення творчого доробку митців.

Топос учнівства обумовлений загальною тенденцією літературної критики, за якою українська література наслідує російську, а «братні» письменники займаються тісним співробітництвом уже впродовж багатьох років. На думку В. Федоренко, яку знаходимо у розвідці «Коцюбинський і Чехов», «вплив чеховської прози на сучасників був величезний, і

Коцюбинський на шляхах своїх творчих шукань аж ніяк не міг пройти повз цей вплив» [126, 73].

Варто зазначити, що навіть дореволюційна критика шукала взаємозв'язків у творчості обох митців, проте важливим цей аспект стає саме у контексті втиснення М. Коцюбинського в канон соціалістичного реалізму.

Паралелі проводились у декількох аспектах:

- гуманізм письменників, оптимізм та сонцелюбство;
- непримиренність до проявів міщанства та обивательщини;
- прагнення до відтворення «правди беззастережної й чесної».

На думку дослідників, М. Коцюбинський одним з перших в українській літературі досяг лаконічності й сконденсованості викладу, яка є чи не ключовою ознакою творчості А. Чехова. Така особливість стилю виникала у Коцюбинського поступово. Наприклад, рання повість «На віру», а також «Fata morgana» характерні своєю деталізацією, розтягнутістю сюжету. Якщо ж взяти до уваги наступні, більш досконалі твори письменника, то для них, на думку В. Федоренко, притаманні такі особливості:

- лаконічність вислову,
- прекрасне володіння композицією,
- уміння вмістити важливу ідею і багато подій в невеликий за розміром твір,
- майстерне розкриття психології людини, глибинний психологічний аналіз,
- здатність одним-двома штрихами створити цілу картину, образ [126, 76].

Тобто усі ті риси, якими так славетна творчість А. Чехова.

Це можна простежити на співставленні тематично споріднених творів: «Цвіту яблуні» та «Чайки», «В дорозі» та «Крижовник». Наприклад, у першій парі паралель проводиться через такі ознаки:

- спільність мотиву творів (психологічна роздвоєність людини-митця);

- зацікавлення внутрішнім станом головного героя;
- проблема відношення мистецтва до дійсності;
- постать митця як пильного й невгамовного спостерігача.

Твори «Крижовник» та «В дорозі», на думку В. Федоренко, схожі своїм тематичним спрямуванням [126, 79]. У них зустрічаємо уже знайоме нам протистояння типових персонажів:

- обивателів, які обмежуються особистою вигодою;
- людей праці, життя яких наповнене змістовністю, боротьбою за світле майбутнє усього трудящого люду, вірністю громадським обов'язкам.

І, звичайно ж, постаті як А. Чехова, так і М. Коцюбинського є першорядними у своїх літературах, якщо говорити про пейзажний живопис та художню деталь. «Одне речення, а перед нами картина природи... В такому ж «ключі» розкривається пейзаж і у Коцюбинського» [126, 79].

Саме через пейзажі і яскраві деталі вчувається яскравий психологізм творчості письменника. Цього не вдалося приховати навіть соцреалістичній критиці, для творчого методу якої такі акценти не є характерними. Адже як і у А. Чехова, природа в українського митця відбиває найтонші порухи душі персонажів, тобто невід'ємно пов'язана з людиною, її переживаннями. Та й художні засоби, деталі (епітети, метафори, порівняння), безумовно, містять емоційне навантаження, допомагають розкрити психологію героїв. «Художня деталь у Коцюбинського і у Чехова часто несе на собі велике ідейне навантаження, саме вона виявляє справжнє ставлення автора до зображуваного» [126, 80].

Мистецькому доробку М. Коцюбинського не вдалось позбутись штампа наслідування і у цей період. Його життя і творчість трактували як ідеал письменника горьківського напрямку, який з українських письменників того часу найближче підійшов до марксизму. Як і у період прижиттєвої критики, літературознавці намагались відшукати ключі до розуміння творчості М. Коцюбинського, сприймаючи її як елемент наслідування ідей

попередників, результат учнівства в українських письменників-демократів: Т. Шевченка, Лесі Українки, Марка Вовчка.

Головним учителем митця вважали Т. Шевченка. Саме він мав визначальний вплив «на формування суспільно-політичних, філософських та літературно-естетичних поглядів» письменника [155, 58].

Безумовно, у топі учнівства соцреалістична критика не могла оминати постать Кобзаря, якого на той час уже було майстерно канонізовано як революціонера-демократа. Підтвердити, що М. Коцюбинський продовжив Шевченковий шлях боротьби із царизмом, буржуазією – чи не перше завдання тогочасних літературознавців та біографів. Ці впливи відшукують ще у ранній творчості письменника (оповідання «Андрій Соловейко» містить епіграфи із Шевченкового «Кобзаря»). За словами І. Коцюбинської, цими спробами автор «не піднісся ще до революційного заперечення існуючого ладу, розуміння інтернаціонального тезису «учіться, брати мої» [126, 60]. Критики продовжували все більше шукати впливів Т. Шевченка як на ідейному, так і на текстовому рівнях. Важливу у цьому плані роль мають спогади І. Коцюбинської «Т. Г. Шевченко в родині М. Коцюбинського», у яких автор окреслює значення постаті Кобзаря у літературній творчості та буденному житті М. Коцюбинського. Саме творчість Т. Шевченка, поета-демократа, «його непримиренний дух запалювали письменника, вселяли віру в перемогу, були взірцем у житті, творчості, боротьбі» [126, 65].

Довготривалість у пошуках власної творчої манери – реалізму, як тоді зазначала абсолютно уся наукова критика, – пов'язана із силою впливу, якого М. Коцюбинський зазнав від свого першого вчителя – І. Нечуя-Левицького [126, 58]. Таке наслідування, на думку Д. Міщенка, мало і позитивні, і негативні риси. Це помітно в тематиці. Вона загалом народна, здебільшого соціально загострена (ця риса уже запозичена у Панаса Мирного). Проте таке тематичне запозичення, вважає дослідник, заважало письменнику знайти своє місце у літературі. Подібні наслідки дає і тяжіння до образної системи І. Нечуя-Левицького. Хоча у цій сфері М. Коцюбинський іде далі свого

«вчителя»: він досягає граничної стислості малюнка (при образному його багатстві, тоді як І. Нечуй-Левицький ставав дедалі багатослівнішим).

Рисою, яка властива лише творчості М. Коцюбинського і не зазнавала ніяких впливів, Д. Міщенко вважає ліризм творчості письменника, його нахил до замилювання природою, красою світу і людей. Саме ця особливість, а також нахил до психологічного аналізу, який характерний для пізнішої творчості митця, зробили М. Коцюбинського оригінальним письменником в українській літературі [126, 60].

Не менш важливою у плані становлення М. Коцюбинського як митця була постать Марка Вовчка. На думку О. Дорошенка, «твори Марка Вовчка і Тараса Шевченка приваблювали Михайла Коцюбинського своїм гуманізмом, правдивим зображенням важкого життя селянства, протестом проти сваволі й несправедливості поміщиків, гнівним осудом царського самодержавства та його ідеологічної опори – церкви і її служителів» [126, 67]. Варто зазначити, що акцент на соціальному аспекті творчості М. Коцюбинського простежується в усіх тогочасних критичних публікаціях. Подібні закиди зустрічаємо у кожній статті Матеріалів II наукової конференції пам'яті письменника.

Що ж до учнівства у Марка Вовчка, то паралелі із творчістю М. Коцюбинського першорядно проводять у сфері захоплення обох народною творчістю – «джерелом, з якого вони черпали свої сили» [126, 67]. Саме у творах з народного життя 80-90-х років («Про двох цапків», «Дві кізочки», «Харитя», «Ялинка») радянські літературознавці знаходять впливи Марка Вовчка. Такі думки містить стаття «Марко Вовчок і Михайло Коцюбинський» О. Дорошенка.

Першим приводом для порівняння був безпосередній об'єкт творів митців: у центрі уваги завжди народ, його страждання, болі. Як наслідок цього – типові герої оповідань: «люди щирі, волелюбні, благородні, морально чисті і непохитні у своїх прагненнях» [126, 68]. Подібний ідеалізований образ персонажів ми уже зустрічали, коли співставляли творчість М. Коцюбинського та М. Горького. Знову ж потрібно зазначити, що такі герої

є типовими, адже соцреалістичний канон ідеалізує пролетаріат, звичайних робітників.

Твори обох українських письменників, на думку О. Дорошенка, не відрізнялися ідейно, адже були спрямовані на викриття експлуататорського ладу, а також антинародної ролі церкви та її служителів («Записки причетника» Марка Вовчка та «Ціпов'яз» і «Лялечка» М. Коцюбинського) [126, 70]. Митець у цих творах постає як «непримиренний боєць проти релігійного мракобісся» [126, 67].

Ще однією постаттю, з якою творчість М. Коцюбинського зазнає порівняння в радянських літературознавців, є Леся Українка. На думку Л. Шапо, письменників поєднують такі риси стилю:

- близькість світогляду;
- гуманізм і народність творів;
- ідентичні революційні погляди;
- творча діяльність, невідривно пов'язана з визвольним рухом;
- ідейно-тематична спільність творів [126, 82-83].

Об'єкт творів письменників – звичайні трудящі. На думку літературознавців, і Леся Українка, і М. Коцюбинський змальовували життя широких народних мас, демонстрували тяжке становище робітників та селян. Також у творчості письменниці (оповідання кінця 90-х «Школа», «Жаль», «Приязнь») відображено «класові протиріччя на селі, викрито паразитизм українського панства». Подібну тематику відстежують у оповіданні «Ціпов'яз», у якому М. Коцюбинський показує класове розшарування села [126, 83].

Критики акцентують увагу на ідеологічному спрямуванні творів митців. Не дивно, що до уваги беруться найменш досконалі, часто мало відомі твори письменників, які тематично підходять під ідеологічну лінію Комуністичної партії. Перш за все це твори, у яких різко викриваються негативні риси буржуазного суспільства, убогість і нікчемність українських поміщиків.

Проте й у класичних творах літературознавці намагаються провести чітке маркування. Наприклад, «гнівним засудженням царизму, всього існуючого ладу пройняті» «Досвітні вогні», а також вірш «Коли втомлюся я життям щоденним» [126, 83], які своєрідно перегукуються із критикою образу самодержавного ката у творі «*Persona grata*» М. Коцюбинського.

Герої – люди незламного духу – ще одна спільна ознака творів обох письменників, таких як «*Persona grata*» і «Сон». Проте, як зазначають Л. Шапо та Т. Чорна, герої митців не індивідуалізовані. Вони частина певної структурної одиниці – класу. Тому зображення цих персонажів сприймається як ідеалізація всього робітничого та селянського класу. Найбільшого ж розвитку і гостроти подібна тематика знаходить у творах «Лілея», «Осіння казка» Лесі Українки та «*Fata morgana*» М. Коцюбинського. Адже «під впливом ідей наукового соціалізму і М. Коцюбинський, і Леся Українка прийшли до розуміння того, що саме народ є рушійною силою історії» [126, 85].

Тому боротьба за народне щастя для письменників – вияв краси і прекрасного в житті. Звідси і наступний спільний мотив: вірність обов'язку, непорушність, бажання служити своєму народові. Л. Шапо знаходить подібні паралелі у творах «Слово, чому ти не твердая криця?», «Давня казка» та «*Intermezzo*». Вибудовується логічна послідовність, яка допомагає дослідниці дійти висновку, що і Леся Українка, і М. Коцюбинський були противниками «чистого» мистецтва, не приймали ідеологію російських декадентів Мережковського з його «індивідуалізмом, містикою, запереченням реалізму під виглядом вимоги нових тем і сюжетів» [126, 86]. Як результат – твердження, що поетеса і письменник вели боротьбу проти буржуазного націоналізму, адже негативно відгукувались і на «наукову писанину Грушевського та Єфремова», і на «націоналістичну писанину Винниченка» [126, 87].

І, звичайно ж, не можна не пригадати іще одну з програмових ідей комунізму, яку літературна критика того часу намагалась віднайти чи не у

кожному з творів українських письменників (як це було у порівнянні М. Коцюбинського і Марка Вовчка), – боротьбу проти церкви як «однієї з міцних опор царизму» [126, 87]. Не дивно зустріти подібні акценти і у аналізі доробків М. Коцюбинського та Лесі Українки. Не обійшло тут і без суб'єктивних суджень та здогадок, на зразок: «Кожний з них ще в дитинстві став атеїстом» [126, 87]. Безперечно, боротьбу за звільнення людини від рабства соціального не можна було відокремити у той час від боротьби за звільнення від рабства духовного, від впливу релігійних догм і забобонів. Подібна критика у творчості письменників простежується у зображенні священників із новели «Лялечка» М. Коцюбинського та оповідання «Школа» Лесі Українки.

І останній акцент на тематичній спорідненості творів митців стосується боротьби проти міщанського животіння, сірої буденщини. Це, на думку Л. Шапо, ключові мотиви «Лісової пісні» та «Тіней забутих предків».

Як бачимо, наголос знову ж лише на тематичній спорідненості творів митців. Про стильову манеру, художню майстерність у згаданих нами розвідках та дослідженнях не йдеться. Детальний текстовий аналіз відсутній. Як наслідок – про стильове новаторство М. Коцюбинського автори не говорять.

Н. Калениченко вважає, що, крім недоліків у ранніх творах М. Коцюбинського, зустрічаємо й багато позитивних моментів, зокрема це засвоєння кращих сторін діяльності українських письменників-демократів (народників) – Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького, Марка Вовчка, Панаса Мирного [126, 16]. Саме з цього підґрунтя почалась еволюція стилю М. Коцюбинського.

Психологізм як рису творчого методу митця дослідники простежують ще у ранніх творах. Пізніше вона набуває дедалі більшого значення. Характерною ознакою оповідань та новел М. Коцюбинського є наростання почуттів і настроїв героїв, що йдуть поруч із ускладненням подій. Ще виразніше нахил до психологічного аналізу наявний у роздумах дійових осіб,

у їхньому заглибленні в себе. Ця тенденція була присутня і у Панаса Мирного, проте у нього вона не стала визначальною ознакою творчого методу. За словами Д. Міщенка, «нахил до психологічного аналізу тісно поєднався з ліризмом і дав особливий, властивий лише М. Коцюбинському музикальний стиль, який впливає на емоції читача і красою звучання, і присутністю почувань людських, породжених соціальними умовами життя і поданих через призму психіки героя» [126, 61].

За словами Н. Калениченко, описи природи у М. Коцюбинського відзначаються багатством художніх засобів, оригінальністю та мальовничістю. Він завжди прагнув до правдивого відтворення дійсності, її якнайглибшого реалістичного змалювання [57, 99], тому описував побачене шляхом спостереження, використовуючи сенсорні особливості людського організму: дотик, нюх, зір.

Це були перші прояви імпресіонізму в його творах, які відзначалися «зримістю», життєподібністю і «акварельністю» [57, 98]. У них переважають живописні образи, зорові картини. Письменник вживає кольорові епітети, порівняння також творяться на основі зорових вражень. Художник-живописець переплітає візуальне сприйняття зі звуковим, насичує розповідь мелодією поля, трембіт, жайворонка. Ця гра сплітається з почуттями і думками ліричних героїв його творів, їх хвилюваннями і смутком. Мова розповіді набуває неповторного ритму, пейзаж органічно вплітається у події [57, 98-99].

Подібні думки дослідниці із праці «Михайло Коцюбинський: нарис життя і творчості» можемо сприймати як спроби виправдати імпресіоністичний стиль письменника.

Н. Калениченко зауважує, що М. Коцюбинський часто подає образи як живописець. Звідси його мальовничість і пластичність описів персонажів, речей та природи. Звуки лягають барвами на літературне полотно, з дивною яскравістю малюють образи [57, 98].

У пейзажно-психологічних студіях картини природи співзвучні стану душі героїв, створюють живописний настрій, іноді різко контрастують з ним.

Новели М. Коцюбинського вражають глибиною розкриття психології персонажів, їх переживань. На думку Н. Калениченко, автор вдало підмічає найтонші душевні порухи героїв, розкриває образи не відразу, а поступово, у русі. Дослідниця зазначає, що його творам притаманна динаміка розвитку, часто з кульмінаційного моменту починає розгортатися дія [57,99].

Настрої і переживання персонажів доповнюються і відтінюються олюдненими пейзажами, які все конкретніше пов'язуються з подіями та сюжетом твору. Природа подається митцем, за словами Н. Калениченко, у русі, вічних змінах, у взаємовідносинах з людиною, у невинному розвитку. Мова автора не рафінована красою природи, а правдиво відображає явища, вона дбайливо і ґрунтовно відшліфована митцем, у ній міститься дивна таїна, що надає співучості його прозі і робить її спорідненою з музичністю і плавністю народних дум [57, 100]. Автор свідомо вчився милозвучності мови у народу, намагався дотримуватись законів евфоніки. Він по-особливому любив рідну землю, що призвело до глибокого ліризму його творів.

Авторські відступи часто носять дидактичний характер, психологічний аналіз поєднується зі щирим ліризмом. Безпосереднє виявлення характерів самих персонажів становить основу творів автора, у якого діалоги і монологи стають рушійною силою епічної розповіді. Н. Калениченко пише, що ліричність та драматизм, розповідна манера ґрунтуються на народнопоетичній лексиці і відображають найглибші і найемоційніші епізоди життя персонажів [57, 100].

Особливість творчої манери письменника полягає в таких рисах: умінні лаконічно створювати яскраві і цілком завершені колоритні образи; здатності захопити читача не лише цілим твором, а й окремим розділом чи частиною; виваженості автора у підборі тематики; здатності за допомогою видимих фарб відображати людські характери [57].

Як бачимо, соцреалістична критика намагалася заперечити прямолінійне запозичення мотивів у попередників М. Коцюбинського, наголошуючи на пошуку письменником власного методу та стилю. Подібну

думку зустрічаємо і у книзі «Художня майстерність М. М. Коцюбинського» (1961) М. Костенка. У розділі «Становлення голосу» дослідник заперечує такий шлях формування світогляду письменника [67, 76]. Ця робота цікава також і акцентами на художньо-естетичній оцінці творів письменника. Наприклад, автор досліджує співвідношення деталі та подробиці [67, 132-135], психічного та соціального, особистого та творчого [67, 140-142], сміливо акцентує на використанні митцем прийомів імпресіонізму [67, 145-147].

Висновки до розділу 3

Отже, канонізація постаті М. Коцюбинського програмово вкладалась у процес боротьби із буржуазно-націоналістичною критикою, яка займалася перекручуванням фактів біографії письменника, заперечувала революційні та інтернаціональні ідеї творчості митця. Такий конфлікт передбачав боротьбу за кожного з українських письменників, адже «стан загостреного ідеологічного протистояння на світовій арені вимагає від радянських дослідників посилення боротьби з буржуазно-націоналістичними фальсифікаторами історії нашої літератури, зокрема – послідовного і систематичного викриття писань різних Глобенків і компанії про великого українського митця слова» [126, 20]. Об'єктивна професійна оцінка творчого доробку Михайла Коцюбинського нівелюється боротьбою з цими «шкідниками», намаганням сліпо слідувати настановам соцреалістичного канону.

Як було зазначено у теоретичному розділі, рецептивна естетика намагається уникати обмежень у сприйнятті будь-якого тексту. Говорячи про радянський етап рецепції творчості М. Коцюбинського, мусимо пам'ятати, що соцреалізм – це все ж штучний мистецький метод. У розділі ми детально розглянули думки професійних читачів, які, безумовно, мало чим відрізняються від лінії «політики у сфері культури».

Заангажована літературно-критична думка переважає як і у наукових працях, так і у навчальних посібниках та виданнях творів майстра. Звичайно ж, вона не може не впливати на загальну суспільну стратегію рецепції

творчості М. Коцюбинського. Починаючи із містифікацій у біографії і завершуючи вибіркоvim аналізом певних текстів, радянське літературознавство всіма силами утверджує у свідомості громадян образ М. Коцюбинського як революційного демократа, письменника-реаліста. Перегляд цих позицій сприйняття, на нашу думку, – головне завдання сучасної літературно-критичної та наукової думки.

Безумовно, звичайний читач у радянському суспільстві обмежений певними нормами: ідеологічними, суспільними, культурними. Власне це те, від чого застерігав В. Ізер. Суспільство, яке звикло до літератури «на замовлення», не могло інакше сприймати самобутні твори М. Коцюбинського. Директива сприйняття, яку диктувало суспільство та партія, надто звужувала горизонт сподівань, який тогочасний читач намагався побачити у текстах митця.

Оскільки без постаті М. Коцюбинського важко вибудувати портретну історію української літератури, радянське літературознавство, творячи власний канон літератури, обирало найменш вартісні у естетичному плані твори, які найпростіше піддавались маніпуляціям. Таким чином, письменник не міг зайняти належне йому високе місце на літературному олімпі, адже весь час йому приписували учнівство чи то в українських так званих «революційних демократів», чи то в російських класиків.

Методика вписування М. Коцюбинського в канон соціалістичного реалізму з одного боку сприяла популяризації творчості письменника, проте несла за собою певні втрати. Вона звужувала стильову манеру митця до добре відомого шаблону, відводила М. Коцюбинському вторинну роль в історії літератури.

РОЗДІЛ 4

ЕСТЕТИЧНА РЕАБІЛІТАЦІЯ МИТЦЯ ПОКОЛІННЯМ ШІСТДЕСЯТНИКІВ

4.1. Світоглядні критерії нового покоління

У 60-і роки ХХ століття на розвитку української культури загалом позначились суспільно-політичні події у СРСР. У 1953 році розпад старої колоніальної системи після смерті Й. Сталіна розпочав процес лібералізації усього суспільного життя. Було заявлено про ліквідацію культу Сталіна та його наслідків. В Україні відбуваються помітні зміни: уповільнюється процес русифікації; зростає роль українського чинника в різних сферах суспільного життя; відбувається часткова реабілітація жертв сталінських репресій (до 1957 року повернулися понад 65 тисяч депортованих членів сімей, пов'язаних із діяльністю українських націоналістів). У липні 1956 р. в пресі вперше з'явилося повідомлення про реабілітацію українських письменників, які стали жертвами сталінського терору. Розпочалася кампанія за реабілітацію таких видатних діячів української культури, як драматург М. Куліш, театральний режисер Л. Курбас, повернення імен незаслужено забутих або репресованих письменників — Б. Антоненка-Давидовича, Є. Плужника, В. Еллана-Блакитного, Григорія Косинки. Припинилося цькування українських опальних літераторів. Реабілітація торкнулась більшості репресованих українських митців і учених. За роки «хрущовської відлиги» були реабілітовані окремі партійні, державні та військові діячі. Набувають поширення концепції культурного релятивізму, коли заперечується ієрархія культур.

Саме в умовах «хрущовської відлиги» відбувалося пробудження громадської активності та національне відродження України. У 1956 році в Києві був заснований Клуб творчої молоді «Сучасник», який згуртував навколо себе найкращих митців. Активісти клубу (М. Вінграновський,

І. Світличний, І. Драч, Є. Сверстюк, А. Горська та багато інших) організовували творчі вечори, самвидав. А оскільки нове покоління української творчої інтелігенції голосно заявило про себе саме в 60-ті, то ця мистецька генерація й отримала назву «шістдесятники». Започатковане насамперед поетами шістдесятництво невдовзі набуло масштабу універсального соціокультурного феномену: літературно-мистецького, філософсько-ідеологічного, наукового, суспільно-політичного.

У 60-х роках з'являється нове покоління літературознавців, яке започаткувало перегляд морально-етичних цінностей у житті та літературі, загостило акцент на питаннях правди та історичної пам'яті. Виникли можливості для ширшого й оперативнішого осмислення питань історії, теорії і критики художньої літератури. Крім того, водночас із реабілітацією репресованих письменників, почали готувати до видання їхні твори та публікувати про них статті й монографії. Як певний крок уперед сприймалася можливість обговорення проблем різностилля методу радянської літератури.

Молоде покоління прагнуло до оновлення не лише мистецького, а й усього суспільного життя. Але радянська влада, вбачаючи в шістдесятниках зародки опозиційності, не дала повністю розвинути свої ідеї та висловити власну інтерпретацію історії української літератури та відповіла на творчий порив молоді двома хвилями арештів – у 1965 і 1972 роках. Провідні літературознавці зазнавали репресій: була звільнена з роботи в інститутах і наукових установах М. Коцюбинська, заарештовані Є. Сверстюк, В. Стус, І. Світличний, Ю. Бадзьо.

Саме нова генерація літературознавців з їхніми свіжими поглядами та певною можливістю до вільного виявлення своїх думок і започаткувала перелом у інтерпретації не лише творів М. Коцюбинського, а й літературних тенденцій загалом. Погляди та ідеї, які зустрічаємо у сучасних дослідженнях творчої спадщини письменника, свої початки

беруть саме у період послаблення ідеологічного тиску та розвитку літературно-критичної думки шістдесятників.

Уперше відбувається переакцентування в поглядах на творчість М. Коцюбинського із змістового плану на естетику. Змінюється підбір творів, які піддаються канонізації. Зручні для інтерпретації соцреалізмом новели заміщуються творами, які мають мистецьку цінність. Таким чином, з ключових позицій прибирають повість «Fata morgana» та інші твори, причини канонізації яких соціалістичним реалізмом ми уже розглядали у попередньому розділі. Ціннісним барометром творчості письменника обирають новелу «Intermezzo», відзначають психологічні студії Коцюбинського у новелах «Лялечка», «На камені», «Цвіт яблуні».

Проблемою, яка у цей період починає знаходити своє вирішення, стає складний процес сприйняття постаті М. Коцюбинського як новатора в українській літературі. Якщо раніше письменники та й навіть сучасники зосереджували увагу лише на суспільно-народній проблематиці, то оновлення, яке вніс М. Коцюбинський у тогочасну літературу, було своєрідним анахронізмом. Воно не вкладалося в часові рамки українського літературознавства в той час, коли в Європі подібна стильова манера ставала взірцевою. Тому суспільство, сучасне М. Коцюбинському, а пізніше й усе радянське літературознавство, обмежене ідеологією та пропагандивним дискурсом, не могло належним чином сприйняти творів митця, хоч і відчувало силу його таланту.

У цей час у літературній критиці з'являються свіжі думки та нові дослідження, у яких автори за головну мету ставлять завдання відшукати естетичну новизну творчості М. Коцюбинського. Зокрема це праця П. Колесника «Коцюбинський – художник слова», у якій з'являється спроба додати до ідеологічних маркерів мистецькі критерії.

У тексті розділу ми розглянемо різні точки зору і відмінні підходи до інтерпретації творів М. Коцюбинського. Адже, окрім сміливих літературознавчих розвідок, які прагнули виключити зі свого змісту

ідеологію та інші позалітературні аспекти, залишаються і такі дослідження, де постать письменника, тематика та проблематика його творчості є невід'ємною частиною революції.

П. Колесник чи не вперше звертає увагу на психологічний зріз творчості М. Коцюбинського: інтерес письменника до художньої деталі, яка несе у собі складне психологічне навантаження. Уперше така особливість з'являється в «Маленькому грішнику» і розвивається у повісті «На віру», де художня деталь стає засобом розкриття психології людей різних соціальних верств. Це підтверджує те, що «Коцюбинський на початку свого творчого шляху вперто шукав способів художнього осмислення життя» [63, 42].

Можна спостерігати певну суперечність у інтерпретації творчості М. Коцюбинського. Послаблення ідеологічного тиску на літературу дозволило говорити про інтерес письменника до психологічних тем. «Описове побутописання», характерне для ранньої творчості М. Коцюбинського, П. Колесник виправдовує впливом літературної традиції 1890-х років [63, 123]. Проте дослідник висуває неоднозначну і суперечливу причину заглиблення М. Коцюбинського у психологізм: перехід на позиції революційної демократії, інтерес до робітничого руху. Це своєрідна «данина» тогочасним засадам критичної думки. Вона проявляється й у трактуванні імпресіонізму М. Коцюбинського. Автор монографії не робить сміливих висновків. Принциповий розрив із реалізмом та перехід письменника до імпресіоністичного стилю П. Колесник вважає «легендою» буржуазної критики.

На думку П. Колесника, поштовхом до психологізації стилю М. Коцюбинського був вплив праці І. Франка «Із секретів поетичної творчості». Причому інтерес письменник виявляв до психології як науки.

Проте не уникає у своєму дослідженні П. Колесник і закидів щодо «учнівства» та етнографізму творів митця. Прикладом слугує аналіз повісті «На віру», у якій багато уваги віддано показові сільського побуту.

«Коцюбинський слідом за Нечуєм-Левицьким черпає матеріал з усної народної творчості. Зовнішній вигляд його героїв, їхні поняття про красу, про чесність, їхні погляди на труд, на людське щастя дані в повісті цілком в душі селянських уявлень» [63, 43]. Це стосується й мови персонажів, яка насичена прислів'ями, жартами, каламбурами, містить уривки народних пісень та народнопоетичні тропи.

Деякі критики все ще підкреслювали вірність М. Коцюбинського реалістичній літературі кінця XIX ст., наголошували на соціальній типовості персонажів. М. Пархоменко у своїй розвідці «Творчество М. Коцюбинского» акцентує увагу на ранніх творах письменника, на домінанті у них соціального протесту. Особливу увагу також звернено на рецепцію революції 1905 р. та взаємини з М. Горьким. Для основи канону дослідник обирає повість «Fata morgana» та декілька новел з політичними мотивами («Невідомий», «Сміх»), щоб піднести М. Коцюбинського до еталону пролетарської літератури. За словами М. Пархоменка, «в художньому літописі першої російської революції «Fata morgana» стоїть на першому місці після безсмертної повісті Горького «Мати» [63, 151]. Творів, які не вкладаються в стереотип партійного літератора, інтерпретатор воліє не помічати.

Знову ж критики не оминули питання наслідування та еволюції творчої манери М. Коцюбинського від реалізму до імпресіонізму. Проте роздуми у цьому плані ще несміливі, літературознавці не наважуються повністю заперечувати риси реалізму чи віддати першочергове значення імпресіонізму у творчому доробку письменника. Аналізуючи ідейні, філософські та естетичні основи імпресіонізму в живописі та літературі, Д. Наливайко стверджує, що немає підстав протиставляти останній реалізові. «У літературі, – пише він, – імпресіонізм на свій кшталт, у своєрідних формах продовжував той рух до життєподібності, до природності, «незробленості» зображення, яке в цілому було властиве реалізму другої половини XIX століття» [137, 84]. Сенсуалістичний

матеріалізм і демократичний характер цього мистецтва становили той фундамент, на якому розвивалася і реалістична література. Тому імпресіонізм приваблював митця.

Н. Калениченко у своїх монографіях зазначає, що хоч М. Коцюбинський уже в своїй повісті «На віру» виявляє риси імпресіоністичного письма із його психологізацією, проте у ній все ж значна роль відведена описам побуту, деталізації. Тому пейзажі іще не так тісно пов'язані з психологією персонажів, як це відбуватиметься у наступних творах майстра, де «всі художні компоненти підпорядковуватимуться одній меті» [57, 34]. Зокрема і лексика твору загальнопобутова, рідко зустрічаються стилізації під народну творчість.

Проте саме у цьому творі яскраво відображено зростання М. Коцюбинського як митця: динамічність сюжету, лаконічність в описах, портретах, пейзажах.

Заслуга М. Коцюбинського, на думку Н. Калениченко, у тому, що він намагався розширити вузьку тематичну добірку української літератури новими мотивами та проблемами, хоча намагався це робити все ж у межах сільської тематики.

Імпресіонізм М. Коцюбинського слід розуміти як особливий стиль, що близький до реалістичного напрямку розвитку літератури. Письменник виробляє і свої специфічні імпресіоністичні засоби зображення. Прийоми, подібні до імпресіоністичного пейзажу в повісті «Fata morgana», використовує він для змалювання картин природи і в «Тінях забутих предків».

Дослідники акцентували увагу на розширенні сфери пошуків тематики для творів М. Коцюбинським. Ю. Кузнецов зазначає, що саме в оповіданнях молдавсько-татарського циклу письменник намагається відійти від оголеного дидактизму і пробує поставити героя в позицію морального вибору, показати душевні його вагання.

Характерним прикладом поглиблення проблематики є оповідання «Для загального добра». Не тільки моральна, а й морально-філософська проблема: чи можна будувати щастя на нещасті хоча б однієї людини? Порівняно з ранніми творами майстерність М. Коцюбинського зростає: він відмовляється від ідейної запрограмованості, намагається подати проблему через імовірну життєву ситуацію, розширює тематику до філософських горизонтів.

Як зазначає Н. Калениченко, «уже саме розширення тематичних обріїв тогочасної прози було протестом проти манери ліберально-народницьких письменників, які замикались переважно у вузьке коло суто української селянської тематики» [56, 270]. М. Коцюбинський у своїх оповіданнях віддавав перевагу не екзотичним або етнографічним картинам, а пробудженню людської свідомості в атмосфері всілякого гніту, забобонів і темряви. Такий підхід до теми сповнював його твори глибоким соціальним змістом.

Є. Федоренко простежує тісний зв'язок з імпресіоністичним живописом у творчості М. Коцюбинського. Недарма український письменник називає свої новели акварелями, образками, етюдами. М. Коцюбинський відзначав, що його цікавить думка про зображення світу природи за допомогою «кольорового лексикону». «Загальна кольорова стихія», вважав він, сприяє «утворенню гармонійного цілого з психологією моменту дії». На допомогу слову завжди приходять фарби. Образи творів М. Коцюбинського пластичні та «зримі» завдяки тому, то письменник намагається відтворити дійсність шляхом якнайживішого використання всіляких відчуттєвих вражень. Так, у своєму нарисі «На крилах пісні» він зазначав, що звуки пісні, які торкалися його вуха, лягали перед ним барвами, малювали йому з дивною яскравістю цілі образи. Загалом характерною рисою творчості М. Коцюбинського, за словами Є. Федоренка, є «тонка фіксація вражень, лаконічність вислову, глибокий ліризм, ритмічність та плавність мови, майстерність описів природи та

глибинний психологічний аналіз». Тобто риси, притаманні імпресіонізму. «Письменникова імпресіоністична вишуканість, – стверджує Є. Федоренко, – виявляється в тонкості психологічного прозирання в усі душевні порухи та все те, що творить силу осяйності барв самого зображення» [203, 99].

Аналізуючи ідейні, філософські та естетичні основи імпресіонізму в живописі та літературі, дослідник стверджує, що немає підстав протиставляти останній реалізові. «У літературі, – пише він, – імпресіонізм на свій кшталт, у своєрідних формах продовжував той рух до життєподібності, до природності, «незробленості» зображення, яке в цілому було властиве реалізму другої половини ХІХ століття» [203, 96]. Сенсуалістичний матеріалізм і демократичний характер цього мистецтва становили той фундамент, на якому розвивалася і реалістична література. Тому імпресіонізм приваблював М. Коцюбинського, позначився на творчості О. Кобилянської.

М. Коцюбинський, В. Стефаник, М. Черемшина, О. Кобилянська розглядаються у критиці шістдесятників як письменники-імпресіоністи. Характеристику творчості окремих новелістів об'єднано під загальною назвою «Доба модернізму». І це не випадково. Зближення, а часом і ототожнення понять модернізм і імпресіонізм у зарубіжному літературознавстві свідчить про те, що цей стиль розглядається вже за межами реалізму.

4.2. Художньо-естетичні оцінки творчості класика

Дослідження М. Коцюбинської «Образне слово в літературному творі» характерне спробою проникнення у складні й неоднозначні смислові меандри тропіки майстра. Але ширше розгортання таких спроб виявилось неможливим через тиск цензури. Насаджені ідеологією догми занижували навіть найкращі роздуми дослідників. Проте, віддаючи данину тогочасній доктрині, М. Коцюбинська все ж спробувала обережно

реабілітувати імпресіоністичну манеру майстра, яка засуджувалась як занепадницьке мистецтво Заходу. Але дослідниця все ж знаходила політкоректні висновки щодо цього питання: «Загальної філософії імпресіонізму Коцюбинський не поділяв, його художня концепція дійсності – реалістична. Ось чому суспільні зображальні принципи набували іншого характеру, різної мотивації» [73, 312].

Підтвердження зміни щодо стратегії аналізу творів М. Коцюбинського знаходимо у посібнику «Слідами феї Моргани» авторства Ю. Кузнецова та П. Орлика. У передмові дослідники наголошують на особливості свого дослідження: «Пропонована книжка певною мірою експериментальна... Вона відрізняється від попередніх літературознавчих підходів. Адже в центрі аналізу не стільки образи твору, скільки сам художній текст...» [92, 4]. Науковців цікавить історія твору, а також співпраця автора, читача та тексту, тобто ідейно-естетичні якості та читацьке сприймання. Як бачимо, поступова зміна тенденцій у аналізі творів М. Коцюбинського призвела до того, що питання рецепції твору стають актуальними навіть для вивчення творчості письменника у межах шкільної програми.

Зміна пріоритетів обумовлена тим, що текст М. Коцюбинського відрізняється від попередніх літературних продуктів своєю різноплановістю, глибиною змісту, естетикою, символікою. Окрім цього, автори посібника зазначають, що зміна методу аналізу продиктована загальнолітературними тенденціями як у радянському, так і у світовому літературознавстві. Звідси дещо ідеалізована мета, яку автори книги ставили перед собою: «...навчити бачити в художньому творі трохи більше, ніж та сукупність слів, з яких він складений» [92, 4]. Саме тому потрібно відшукати шляхи до розшифрування творів М. Коцюбинського, щоб мати змогу виокремлювати ключові ідейні концепції.

Хоч і праці М. Колесника демонстрували певний прогрес у зміні інтерпретаційних моделей щодо творчості М. Коцюбинського, проте

науковець навіть не намагається відійти від сприйняття митця як прихильника революційної демократії. Прикро, адже позитивні моменти простежуємо у текстовому, тематичному аналізі, проте радянська ідеологія зовсім не прагне відпустити М. Коцюбинського до «ліберального культурництва». М. Коцюбинського «проголосили «імпресіоністом чистої води», відступником від реалізму, естетом, байдужим до насущних потреб народу» [78, 4]. Віддаючи данину радянській ідеології, П. Колесник пише, що М. Коцюбинський все ж зближується з революційною демократією.

Загалом таку тенденцію зустрічаємо у багатьох розвідках («Слідами феї Моргани» Ю. Кузнецова та П. Орлика, «Світогляд Михайла Коцюбинського» М. Партоліна та ін.). Науковці намагаються дотримуватись загальносвітових тенденцій у текстовому аналізі, досліджують діалог автора-читача, акцентують увагу на психологічному зрізі творів, проте у інтерпретації постаті самого М. Коцюбинського змін майже не відбулося. Письменник так і залишився революційним демократом, а персонажі його творів так чи інакше пов'язувалися із революційним рухом. Такі ідеї можна побачити у передмовах до офіційних видань творів М. Коцюбинського аж до 80-х років [78, 8-9]. .

Революційних штампів не вдалося уникнути і у поясненні новаторства письменника. Зокрема різкий відхід М. Коцюбинського від реалістичного канону до соціально-психологічної прози Петро Колесник пояснює як бажання не просто оновити літературу, а прагнення до «революційного оновлення» [78, 4]. Інструментом для цього, тобто «провідником революційної тенденційності його творів», стає глибокий ліризм [78, 4]. Він передбачає поетизацію прекрасного і засудження потворного, які є невід'ємними частинами життя. Зокрема це стосується пізніх творів: «Сон», «Хвала життю!», «На острові». І якщо ж стиль автора зазнав значної еволюції, то тематика і проблематика, та й «герої-бунтарі», шукачі правди, залишились, на думку П. Колесника, незамінними.

Проте П. Колесник наголошує на певній тенденції у виборі персонажів до творів М. Коцюбинського. Так, за словами дослідника, митець розумів, що обмежитись колом селянської тематики неможливо. Тому типи героїв починають змінюватись: селяни – робітники – інтелігенція. Тобто у творах постає «жива, реальна людина», а головне – «складний і суперечливий світ її переживань». [78, 10].

П. Колесник як авторитетний радянський науковець у сфері дослідження творчості М. Коцюбинського продовжував зараховувати М. Коцюбинського до революціонерів, проте чи не вперше почав говорити про письменника як про революціонера у сфері літературної творчості, як про художника-новатора, творчість якого була спрямована в майбутнє. Проте все ж, навіть підсумовуючи усі нововведення, усі експерименти М. Коцюбинського, П. Колесник не наважується чітко окреслити стиль письменника: «Коцюбинський близький нам своїм світосприйманням, винятковою енергією і красою своїх образів, життєвою правдивістю створених ним характерів, нарешті, мовою» [78, 15]. Проте підсумок залишається невтішним: його творчість – лише окремий період у розвитку українського класичного реалізму.

У праці М. Костенко «Художня майстерність Михайла Коцюбинського» зустрічаємо тези, що підтверджують наявність рис імпресіонізму у творах письменника: «Уже в цих двох оповіданнях («Пекотьор», «Відьма») Коцюбинський виявляє себе вправним майстром масових сцен, він уміє передати ритм рухливої людської маси, відтворити зорові і слухові образи» [67, 62]. «Довгі речення вдало передають монотонний рух танцюючих, а слова звуконаслідувального характеру – строкату музику» [67, 63]. «...Жалібні, скаржливі, сердиті жаб'ячі звуки виразніше підкреслюють меланхолію Емене...» [67, 66]. Аналізуючи першу частину нарису «В путях шайтана», дослідник знаходить і інші характерні ознаки імпресіоністичної манери М. Коцюбинського, такі як сприйняття навколишнього світу через «тонкий сплав суб'єктивного

видіння» персонажа, лаконізм авторської мови. Усе це можна підсумувати такими словами дослідника: «Як чесний художник Коцюбинський надавав величезного значення безпосереднім життєвим враженням» [67, 9].

Подібних прикладів у цій монографії достатньо, ми свідомо не будемо вдаватись до надмірного їх цитування. Намагаючись виправдати естетизм М. Коцюбинського, М. Костенко не відступає від загальноприйнятої концепції Коцюбинського-реаліста. Як і у пізніших розвідках, що стосуються даної проблеми, дослідник визнає еволюцію автора від реалізму до якісно нової стильової манери: «Насправді ж для Коцюбинського реалістичний метод був не «старою одежиною», а тим родючим ґрунтом, на якому зріс його могутній талант» [67, 7].

Проте і М. Костенко не поспішав віддавати постать М. Коцюбинського «буржуазно-націоналістичній» літературі. Виникає ситуація, коли не говорити про унікальність стилю М. Коцюбинського вже немає змоги, але і відкрито на цьому наголошувати теж не вдасться, адже потрібно віддати данину комуністичній ідеології, залишити митця у каноні саме радянської літератури. Тому М. Костенко, як і більшість соцреалістичних критиків того часу, вдається до моделювання образу Коцюбинського – революційного демократа, письменника, який завжди на сторожі соціальної справедливості, відданий своїй державі. За його словами, «нема нічого хибнішого від уявлення про Михайла Коцюбинського як естета, що відірвався від рідної землі і живився соками чужоземних впливів. Він – весь у ріднім середовищі, як і його мова, його герої, його палкі мрії» [67, 7].

Щоб втримати письменника в ідеологічному полі, автор праці шукає «учителів» М. Коцюбинського лише в українській (Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький) та російській (Л. Толстой, А. Чехов, М. Горький) літературах. Зацікавлення європейською літературою, на яке вказують листи письменника, М. Костенко пояснює потребою розширити тематичні горизонти рідної літератури.

Про наявність рис імпресіонізму у творчості М. Коцюбинського обережно говорить М. Грицюта у післямові до збірки творів «Подарунок на іменини» 1989 р. Зокрема науковець наголошує на близькості прози до суміжних мистецтв (музики, живопису), умінні відбирати найвлучніші слова, вишукані тропи, кольорову гаму, на пошуках відповідної інтонації, що створює гармонію між внутрішнім світом людини та навколишньою природою.

Особливу функцію відіграє у цьому плані пейзаж, який стає одним із засобів поліфонічного зображення, типізації персонажів, відтворення переживань не тільки окремої людини, а й певних груп. М. Грицюта пояснює таку важливу роль пейзажу для М. Коцюбинського «безмежною закоханістю в природу» [77, 17].

На думку М. Грицюти, ключовим у тому, що змусило М. Коцюбинського витворити нову, оригінальну манеру писання, стало бажання досягнути прекрасне. Краса для новеліста – річ, яка узагальнює усе сприйняття світу. «Він хотів бачити красу зреалізованою і в революційному подвигу, і у боротьбі за соціальне і національне визволення народів, і в стосунках між людьми та народами, і в суспільному та інтимному житті, і в побуті» [77, 19]. Якщо не брати до уваги соціально-політичний аспект, який закладений у цих словах, то можна усвідомити той всезагальний концепт краси у М. Коцюбинського. Краса – це не лише те, що милує зір, а те, що є виявом культури людини, її моралі, гуманності, справедливості. У письменника це поняття співвідносне із щастям, сенсом людського буття.

Проте як і у дослідженнях П. Колесника, так і у статті М. Грицюти головним у концепті краси є суспільний аспект. Зберігається тенденція, яку ми простежили у попередньому розділі, пошуків «прекрасного» у праці, у вчинках людей, у творенні добра для народу і заради народу (краса вчинків простих селян у ранніх оповіданнях «П'ятизлотник» і «Ціпов'яз», новелі «Fata morgana»).

Краса людської душі – ось те, до чого прагнув М. Коцюбинський. Велика заслуга письменника в тому, що він не тільки мріяв про повну гармонію в житті, бачив її в ідеалі, а й своєю працею «робив усе можливе для вибудови світу прекрасного» [63, 326].

І саме це прагнення зумовило глибокий психологізм творів М. Коцюбинського. М. Грицюта називає його «справжнім поетом, енциклопедистом людської душі» [63, 327]. Не ставали на заваді цьому ні вікові, ні суспільні, ні національні кордони.

Цікаво, що сам дослідник намагається відійти від загальноприйнятого розуміння персонажів М. Коцюбинського. Наприклад, трактування образів Маланки і Хоми (повість «Fata morgana») відрізняється від позицій радянського літературознавства 30-40-х рр. Адже, говорячи про цю пару, М. Грицюта акцентує на загальнолюдських цінностях, а не на суспільних чи класових. Науковець намагається вийти за соціальну сферу, пояснити, що головний пафос цих персонажів полягає в потязі «до повноцінного людського буття, в якому матеріальне не на першому плані» [77, 19]. Страждання цих персонажів зумовлено не нестатками, а людською несправедливістю.

Новаторство М. Коцюбинського у жанрі новели зумовлене в першу чергу своєрідною синтетичною формою творів, що дозволяє поєднати різні жанрові тенденції, що були раніше представлені в його творчості (оповідання, нарис, малюнок). Та і загалом новела на межі століть належала до соціально-психологічних жанрів, відображала в першу чергу внутрішній світ персонажів.

На думку М. Грицюти, різноманітність жанрових визначень, які М. Коцюбинський давав своїм творам (повість, ескіз, малюнок, новела, акварель, образок, етюд), зумовлена особливістю самої доби, тенденцією до синтезу різних видів мистецтва [77, 20].

У 1973 році у Мюнхені була опублікована праця «Михайло Коцюбинський – імпресіоніст» О. Черненко, у якій розглянуто

імпресіоністично-психологічні чинники концепції героя у доробку прозаїка. Дослідниця вважає, що головна ідея творчості М. Коцюбинського – створення не зображального, а виражального, вільного від зближення з природою мистецтва, яке хоче відтворити не окремі роздрібнені настрої, а всезагальний духовний підйом, наближення людини до абсолюту, до ідеалу. На думку О. Черненко, для М. Коцюбинського, як і для імпресіоністів, тенденційною нормою творчої діяльності був пошук правди в зображенні дійсності, а не типізація чи узагальнення її. «Тому вони відкидали ідентифікування з узагальненням, де фактори природи, фактори спадкові чи расові та соціальні (середовище) мають такий вплив на людину чи групу людей, що контролюють навіть їх волю та життєвий шлях» [215, 42]. Звідси й полягає відомий у критиці конфлікт з народниками. Метою ж М. Коцюбинського стало прагнення стежити за всім індивідуальним та несподіваним у людині, у її психіці, поведінці, в активності її свідомої волі.

Укласти постать Коцюбинського-письменника у будь-який літературний канон дуже складно. Зробити це можна лише з відстані часу. Саме тому О. Черненко намагається пояснити протиріччя, які огорнули творчість митця в попередні десятиліття. Конфліктні ситуації були викликані в основному складністю інтерпретації текстів М. Коцюбинського (адже, як ми вже зазначали раніше, вони різнопланові, мають глибинний зміст), а також новаторством його стилю.

Оскільки розвідок, які детально досліджували б мовні засоби, стилістику творів М. Коцюбинського, не було, то О. Черненко змушена обмежитись лише одним аспектом у своїй праці. Звідси і основна мета, яку ставила перед собою дослідниця у монографії: «Нашим завданням є тільки показати, що образ людини в творчості Коцюбинського побудований на взаємозв'язку між засобами імпресіоністичної манери та імпресіоністично-філософською настановою письменника» [215, 14].

О. Черненко коротко підсумовує радянський етап у інтерпретації творчості М. Коцюбинського. Модель, на її думку, була простою:

- трактування поверхневих імпресіоністичних рис у творчості письменника;
- пошуки чужих впливів, як тематичних, так і ідеологічних;
- аналіз творчості М. Коцюбинського з громадських, соціальних позицій та уміле викривлення фактів з життя митця.

Дослідниця у своїй праці вступає в полеміку із сучасниками – П. Колесником, Н. Калениченко, М. Костенком – намагаючись відкрито говорити про імпресіоністичну манеру М. Коцюбинського, створену в довготривалому процесі пошуків, еволюції власного стилю.

Дискусія першочергово будується над розумінням того, чи був М. Коцюбинський реалістом. П. Колесник чітко притримується думки, що письменник лише частково використовував готові імпресіоністичні інструменти для своїх реалістичних творів, а М. Костенко то підтверджує цю тезу частково, то спростовує її. А от О. Черненко розглядає реалізм як один із ключових етапів становлення стильової манери митця. Своєрідна еволюція М. Коцюбинського починається саме з реалізму і поступово слідує до психологічного імпресіонізму у пізніх його творах.

Загалом дослідниця говорить про позитивізм О. Конта, який був своєрідним посередником між матеріальним та ірраціональним, суб'єктивним. У праці «Михайло Коцюбинський – імпресіоніст» ідеться про своєрідний синтез позитивізму із емпіризмом, який ставить за мету пізнати навколишній світ за допомогою чуттєвого досвіду і практики. «Слід ствердити, що позитивістичний емпіризм був основною базою світогляду імпресіонізму» [215, 43].

Приєм так званого «потоків свідомості», який М. Коцюбинський використовує як засіб глибокого зображення психології персонажів у творах «Цвіт яблуні», «В дорозі», «Сон» та ін., є наслідком емпіричної

настанови позитивізму. Адже світ ми сприймаємо на основі чуттєвого досвіду, що виникає при зустрічі з ним, досліджуємо його ні як матеріальну константу, ні як трансцедентальну сутність.

О. Черненко зауважує, що М. Коцюбинський творив у той період, що й найбільш відомі письменники-імпресіоністи. Шукаючи співзвучні тенденції у творах європейських митців та українського новеліста, дослідниця співставляє постать М. Коцюбинського та Г. де Мопассана, А. Шніцлера, А. Чехова, Е. Маха, К. Гамсуна. Кожен з цих письменників по-іншому бачив саму сутність імпресіонізму. «Крім спільної світоглядної настанови та подібної манери творчості, що об'єднувала всіх імпресіоністів, кожний з них клав основний натиск на таке, а не інше своєрідне спрямування в своїй письменницькій праці» [215, 35]. Тобто, кожен імпресіоніст виявляє стиль у своїй неповторній, особливій манері. Унікальною у цьому плані, на думку О. Черненко, є постать М. Коцюбинського, творчість якого «неначе абсорбує всі ці спрямування та, поширюючи, поглиблює їх» [215, 36].

Особливість та своєрідну мистецьку «революційність» творчості письменника О. Черненко вбачає у характеристиці соціальних процесів кінця XIX – початку XX ст. Тут ідеться про ряд заборон, виданих царським урядом: Валуєвський циркуляр 1863 р. та Емський указ 1876 р. «Урядові репресії та невідрадні соціальні умови були причиною того, що українські літератори другої половини 19-ого століття зосереджували свою увагу переважно на суспільно-народній проблематиці» [215, 41]. Тому творчість М. Коцюбинського не могла бути повністю осягнена його сучасниками, адже символізувала своєрідну незаповнену нішу у тогочасних світоглядних настановах. У роки загострення політичних суперечностей жоден письменник не міг стояти осторонь свого народу. Сучасники митця акцентували увагу на відсутності у його творах чіткої позиції у цій боротьбі. Саме тому деякі критики закидали М. Коцюбинському «брак

світогляду, байдужість до національних і соціальних кривд українського народу або «холодний» естетизм» [215, 34].

Для М. Коцюбинського не була байдужою тема національної ідентичності українців. Про це дізнаємось з біографії: він був учасником таємного Братства тарасівців, переймався проблемами розвитку української літератури. Проте свою творчість він очистив від будь-яких політичних мотивів, «щоб в цей спосіб позбавити її будь-якої, хоч би й найменшої тенденційности» [215, 48]. Тому у своїх творах М. Коцюбинський не оминав проблем, безпосереднім свідком яких був. Проте підходив до дійсності з позиції суворої правди, не ідеалізуючи і не прикрашаючи її певним ідеалом чи бажаною концепцією. Усякі чуттєві емоційно-суб'єктивні мотиви не дозволили б йому показати сувору правду життя і справжній образ людини. У цьому полягає світоглядна спільність усіх імпресіоністів.

Творчість М. Коцюбинського О. Черненко розглядає як розвиток імпресіонізму, базовою основою якого був позитивістичний емпіризм. Цей філософський напрям, заснований О. Контом, протиставляє себе раціоналізмові, який визнає розум джерелом і критерієм достовірного пізнання. Натомість емпіризм підкреслює, що джерелом пізнання може бути теж чуттєвий досвід і практика, а мислення тільки переробляє дані чуттєвого досвіду, досягаючи глибшого розуміння відображеної у відчуттях чи враженнях об'єктивної дійсності. О. Черненко наголошує на психологізмі творів М. Коцюбинського. Дослідниця вважає, що ця риса, характерна для імпресіоністів, і є наслідком використання цієї типової емпіричної настанови [215, 39].

Підставою для цього є часті мотиви ізольованості та самотності людини. Автор розкриває глибину внутрішнього світу через хаотичні та спонтанні враження від дійсності. А оскільки у творах письменників-реалістів завжди знаходимо логічні причиново-наслідкові зв'язки, які обмежують можливість автора маніпулювати ідеями та відчуттями,

закладеними у змісті, то відсутність цієї деталі у М. Коцюбинського дозволяє внести в текст декілька суперечливих думок. Це характеризує його твори як тематично полісміслові. «Творче зображення людини Коцюбинським має два складники: імпресіоністичний і психологічний, які суцільно разом поєднані» [216, 70].

О. Черненко визначає три мотиви психологічних студій М. Коцюбинського. Перший мотив пов'язаний із розбіжністю між дійсністю та ілюзією. Другий – актуалізує проблему ізольованості та самотності. Третій – зосереджує увагу на розкритті глибини внутрішнього світу психіки людини «на підставі суми чи цілості безперервних, хаотично-спонтанних вражень від дійсності» [217, 41].

Кожний нарис, етюд, оповідання чи повість М. Коцюбинського присвячений характерові людини, розкриттю внутрішніх конфліктів її психіки та відношенню людини до зовнішнього світу [218, 30]. На думку В. Агеевої, це зумовлено загальними тенденціями стилю, у межах якого працював М. Коцюбинський: «Постійним мотивом імпресіоністичної творчості є нагадування про мінливість, плинність життя, про невпинність потоку часу. Цей мотив був одним із центральних у новелістиці Коцюбинського, а пізніше і декого з молодих новелістів 20-х років» [3, 114].

Образ людини набуває певної амбівалентності. Це не тільки зовнішній портрет, а образ ірраціональних, психічних переживань протагоніста. Такі складні об'єкти М. Коцюбинському вдається зобразити за допомогою чуттєвих вражень: зору, слуху, дотику, які стають співзвучними з внутрішнім станом індивіда. Психологічна індивідуальність не є чимось єдиним, а навпаки, становить складний комплекс. У цьому зображенні характерів у М. Коцюбинського відрізняється від реалістичної манери. Якнайкраще, на думку О. Черненко, мотив полісмісловості сюжету та свідомості розкривається у новелі «Цвіт яблуні». Адже проблематика тут висвітлюється у трьох планах:

- зовнішня тема — агонія й смерть дитини — розвивається в самому сюжетному змісті твору;
- внутрішня тема — філософська проблема — явище життя і смерті, що реалізується поза сюжетним змістом твору;
- зовнішньо-внутрішня тема — це проблема психології творчості, себто висвітлення способу творення, що розвивається і в сюжетному змісті, й поза ним у творі [216, 80].

Щодо конфлікту самої особистості, то М. Коцюбинський вводить у свідомість персонажа три ідейні площини:

- переживання батьком смерті своєї дитини;
- усвідомлення законів буття;
- співвідношення індивідуальності митця з навколишньою дійсністю.

Кожна сюжетна лінія переплітається з відповідною їй площиною свідомості протагоніста. Така побудова твору якнайкраще характеризує особливість психологізму новел Коцюбинського, адже ми звикли до думки, що у людині існує лише одна свідомість. О. Черненко знаходить таку спільність з ідеями Юнга, який виділяв у людині дві сфери свідомості: особисту та збірну.

Цікавим фактом дослідниця вважає те, що у новелах М. Коцюбинського ми почасти не знаходимо жодної характеристики головного героя, його соціального становища. Проте письменнику до найменших дрібниць вдається розкрити внутрішній світ протагоніста через його почуття, емоції, враження від дійсності.

У новелі «Цвіт яблуні» О. Черненко вбачає всю творчу психологію імпресіонізму. Імпресіоністичний світогляд М. Коцюбинського змушує дивитись на світ, відкинувши морально-етичні та естетичні упередження. Письменник у своїх творах нікого не ідеалізує, не засуджує, а прагне показати дійсність такою, як вона є. Тільки вільна від ідеологічних настанов особистість зможе осягнути світ, речі, деталі без суб'єктивних

почуттів, домішок, вловити їх справжню суть [216, 86]. Тому у творах письменника часто зустрічаємо момент, коли митець цілковито поєднаний зі своїм героєм («Цвіт яблуні», «Intermezzo»). «Автор не інтерпретує ніяких фактів дійсності, нікого та нічого не описує. Дійсний образ людини сам розкривається перед читачами» [216, 89].

Психологізм прози М. Коцюбинського проявляється у проекції людини, природи та всієї світобудови загалом у площині психологізму. Відповідно об'єкт сприйняття і суб'єкт у такому випадку, на думку О. Черненко, не протистоять один одному як два окремі світи, а творять одне спільне іманентне явище [217, 39]. Автор часто користувався своєрідним правилом імпресіоністів: «ми не знаємо правди дійсності, а тільки наші уявлення про неї, тому не дійсність як така, а враження від неї повинні бути предметом творчого зображення» [216, 52]. Тому дослідниця наголошує на протистоянні ілюзії та дійсності у творчому доробку М. Коцюбинського. На її думку, частими темами для письменника були розкриття «позірності» людей, їх змінливої суті, розкриття ілюзорних явищ дійсності. Звідси і підбір головних героїв його творів. Він ніколи не малює типовий характер, а завжди обирає неповторну індивідуальність людини, незважаючи на її соціальний стан чи професію.

На думку О. Черненко, з появою імпресіонізму виникла боротьба не за правильність ідеологій, теорій та концепцій мистецтва, а за правду пізнання себе. Цій правді і служив М. Коцюбинський, який, навіть у зображенні тем з повсякденного українського життя, надавав своїй творчості характеру універсальності та вселюдськості. Прикметною з цього погляду є повість «Fata morgana», навантажена проблемою правди й омани, дійсності й ілюзії в житті людини. «В світлі цього світогляду розвінчання ідеального образу людини в її універсальному пляні об'єднується в «Fata morgana» з розвінчанням ідеалізації селянства, що в сентиментально-народницьких концепціях надто сильно закоренилось у традиційній побутово-реалістичній літературі» [218, 56]. Для сучасної

еліти письменник малює селянина як людину, побиту зовнішніми обставинами, проте із гамою особистих переживань, почуттів і мрій. Водночас у цій повісті письменник розвінчує не тільки ілюзорні знання інтелігенції про селян, але й власні прагнення та мрії кожної зокрема людини, зумовлені ілюзорним сприйманням дійсності.

О. Черненко розвиває питання дійсності та ілюзії в плані проблеми самотності та ізоляції людини у творах М. Коцюбинського. Поведінка людей виявляється часто несправжньою, їх правда — оманливою, а натомість у розкритті внутрішнього світу постає їх справжня сутність. Розкриття цієї суворой правди і спонукає героїв письменника до ізоляції від цього зовнішнього ілюзорного світу. Причому у новелі «Intermezzo» дослідниця вирізняє два види самотності: «перша — це самотність сумна і болюча, друга — це самотність радісна і космічна» [218, 38]. Мотив щастя, на думку О. Черненко, М. Коцюбинський вважав доцільним розглядати лише у моментах сну.

Підсумовуючи, дослідниця стверджує, що для М. Коцюбинського характерним є особливий імпресіоністичний стиль, що базується на цілком новій системі світосприйняття. Головною метою творчості письменника О. Черненко вважає служіння суворій правді життя та розкриття справжнього образу людини [218, 45].

Висновки до розділу 4

Отже, етап соцреалістичної рецепції творчості М. Коцюбинського характеризується зміною в тенденціях аналізу текстів письменника. У початковій фазі — це повне заперечення імпресіонізму як стилю митця, зумовлене адаптацією його доробку до нової ідеологічної кон'юнктури. Дослідники виокремлюють реалізм як основний метод письма Коцюбинського, акцентуючи на загальносуспільній, ідеологічній значущості його творів. Не уникають також питань наслідування письменником представників старшого покоління — І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного,

учнівства у російських революційних письменників. Оцінки «впливів» навряд чи можна визнати достатньо аргументованими, вони нерідко виявляються спекулятивними.

Імпресіоністична манера письма митця в межах цієї парадигми замовчується. Вона представлена як одна із рис ворожої, буржуазно-націоналістичної літератури, на противагу якій і був синтезований напрям соціалістичного реалізму. Подібне заперечення програмово вкладалося у рамки ідеологічної боротьби радянської тоталітарної системи проти зазіхань Західного світу, у тому числі і у сфері літератури.

Переакцентування в рецепції творчості М. Коцюбинського спостерігаємо із початком «хрущовської відлиги». Часткова лібералізація суспільних відносин, послаблення тиску цензури зумовили появу нової літературно-критичної думки, яка у певних аспектах намагалась очиститись від ідеологічного бруду, відмежувати політику від мистецтва. Реабілітація імен репресованих, забутих, вкритих неправдою та містифікаціями авторів стала одним із ключових, пріоритетних завдань генерації молодих науковців та дослідників.

Представники покоління шістдесятників наголосили на визнанні імпресіонізму як однієї із стильових течій реалістичної літератури. Процес цей пов'язаний як із переосмисленням творчості М. Коцюбинського, подоланням соціологічних підходів до її оцінки, так і зі зміною розуміння самого імпресіонізму, що окреслилась в останні роки. Дослідники переносять наголос із змістового плану на естетичні якості текстів. Змінюється підбір творів, які підлягали канонізації. Знаковою у цей період стала праця О. Черненко «Михайло Коцюбинський – імпресіоніст», у якій з'ясувались імпресіоністично-психологічні чинники концепції героя у доробку прозаїка. Хоч вона була написана та видана за кордоном, однак утілила найбільш характерні акценти нового розуміння літературного канону взагалі й місця в ньому М. Коцюбинського зокрема.

Саме шістдесятництво програмно заклало початок руйнування радянських стереотипів, що стосувались української літератури. Творчість М. Коцюбинського як оригінального майстра-новатора першочергово підлягала перегляду тогочасним поколінням літературознавців. Послаблення ідеологічного тиску, тимчасова свобода думки не минулися даремно: вони сприяли народженню якісно нового читача. Це стосується не тільки молодого покоління літературознавців та письменників, а також і вже відомих науковців, які поступово починають реабілітувати творчість М. Коцюбинського, руйнувати канонізований, усталений роками образ письменника-революціонера. Новий читач сприяв виробленню нової стратегії сприйняття як автора, так і його творчості. Врешті, у найсміливіших працях М. Коцюбинський постає як модерніст, який широко використовував у своїх текстах засоби імпресіоністичного письма. Безумовно, такі оцінки уможливила зміна пріоритетів у прочитанні творів. На перший план виходить досконала проза пізнього періоду.

Свобода думки, закладена в 60-х роках ХХ століття, мала далекосяжні наслідки. Вона дозволила скасувати суспільні обмеження у сприйнятті тематики творів, образів, конфліктів письменника-класика. На перший план поступово виходить естетичний критерій, хоч і не без певних ідеологічних застережень. В цілому шістдесятництво надало поштовх розвитку незалежної української літературної думки, а відгомін цього процесу ми відчуваємо навіть сьогодні.

РОЗДІЛ 5

МНОЖИННІСТЬ АНАЛІТИЧНОЇ ОПТИКИ В ПОСТТОТАЛІТАРНИХ КООРДИНАТАХ

5.1. Пошук нових інтерпретаційних підходів

Кожна епоха ставить перед мистецтвом свої завдання й вимоги як у сфері ідей, так і в царині художніх форм, жанрів, стилів, поетики — і в широкому, і в вузькому розумінні слова. На початку ХХ ст. не досить було писати в манері ХІХ ст. Виникла потреба дальшого підсилення чутливості того найкращого камертона, що зветься мистецтвом, і на цю потребу відгукнулася література в особі багатьох її майстрів, які належали, однак, до зовсім різних напрямів. Окреслилась тенденція до поглиблення психологічного аналізу, до урізноманітнення засобів розкриття людської душі.

У період незалежності з'являються нові, незаангажовані спроби інтерпретувати творчість М. Коцюбинського. Завдяки звільненню від тиску ідеологічної системи науковці вперше відкрито починають заявляти про особливу стильову манеру письменника, наближення його творчості до зразків європейської модерної літератури ХХ ст. На зламі 1990-2000 рр. з'являються праці Н. Білоцерківець, В. Агеєвої, С. Павличко, Я. Поліщука та ін. Вони заклали теоретичне підґрунтя для переосмислення творчості М. Коцюбинського

Як правило, дослідники беруть до уваги пізніші твори письменника, які мають найвищу мистецьку якість. Твори раннього періоду, зазвичай, враховують лише як елемент оприявлення еволюції творчого таланту М. Коцюбинського, на відміну від радянської критики, коли вони вважались чи не головним доробком письменника, адже дозволяли припасувати його творчість під канон соцреалізму у ідейному аспекті і заперечити модерністичні пошуки автора. Важливим у цьому руслі є акцентування на глибокому психологізмі його творів.

У 1990-х роках дослідники відстежують творчість М. Коцюбинського як еволюцію письменника від реалістичної манери письма до яскравого імпресіоністичного стилю. Творчість М. Коцюбинського Я. Поліщук розглядає як довгий і непростий шлях оформлення власної манери письма. Автор 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).

Науковці продовжують дискусію про наслідування М. Коцюбинським у початковий період творчості письменників-народників (С. Павличко, Я. Поліщук). Дослідники трактують це не як недолік митця. У листі до М. Вороного М. Коцюбинський говорить про неминучість освоєння народної теми, адже довгі роки село, психологія селян, етнографізм були основою українського письменства. Усна народнопоетична творчість сприяла формуванню у Коцюбинського особливо тонкого відчуття природи. За словами Ф. Приходька, «Коцюбинський успадкував кращі надбання української та російської реалістичної літератури, був учнем і продовжувачем Тараса Шевченка, Марка Вовчка, а також російських революційних демократів» [160, 65]. Відповідно не можна одразу ж відкинути цю ідею. І оскільки європейська література ставила перед тогочасною українською певні вимоги та критикувала обмеження, М. Коцюбинський пропонує дбати про інтелігентного читача і розвинути у літературі також філософські, соціальні, психологічні, історичні теми. С. Павличко підтримує висловлену письменником думку. І тому, розглядаючи у своїй праці еволюцію модернізму на українському ґрунті, заявляє, що обраний М. Коцюбинським та О. Кобилянською шлях поступу української літератури був правильним. Звідси різка критика покоління молодих митців на чолі з М. Вороним: «Воно не на тому терені вело війну з українофілами, на якому її треба було вести. Як

це треба робити, показала Кобилянська в «Землі», Коцюбинський у «Тінях забутих предків», Леся Українка в «Лісовій пісні», Стефаник у новелах». Отже, нове покоління мало використати спочатку скарби, закладені в народному житті, а не будувати одразу нову літературу» [152, 439]. У 30-х роках теза про імпресіонізм зазнала змін, і тоді стали твердити, що імпресіонізм не заважав М. Коцюбинському бути реалістом. В. Агеєва наполягає на генетичному зв'язку імпресіонізму з реалізмом. Тому ці елементи наслідування чи, швидше, поєднання реалістичної та імпресіоністичної поезики час від часу з різною інтенсивністю проявляються у зрілій творчості М. Коцюбинського [3, 25].

Однак текстуальний аналіз ранніх оповідань засвідчує, що від початку М. Коцюбинському властиве оригінальне світобачення, відмінне від реалістичного. Це помітно вже в перших його творах. Характерним прикладом цього світобачення, близького до імпресіоністичного, є оповідання «Харитя» (1891). Проте поворотним пунктом до психологічного імпресіонізму і нової поезики в творчості М. Коцюбинського стала лірична мініатюра «На крилах пісні (Картка із щоденника)» (1895). За нею він створює ще цілу низку новел, позначених такими особливостями художньої форми, які значно різнилися з попередньою традицією. Це своєрідні «поезії в прозі», що були певною школою новаторства і для М. Коцюбинського. До таких, сказати б, експериментальних творів, крім названого, можна віднести цикл мініатюр «З глибини» (1903). Але дуже близькі до них інші новели, також позначені ліризмом, заглибленням у внутрішній світ людини: «Цвіт яблуні» (1902), «Невідомий» (1907), «Intermezzo» (1908) та ін.

Дослідники при обговоренні специфіки імпресіонізму наголошують на співвідношенні об'єктивного та суб'єктивного начал. Адже враження, висловлене автором у творі, зумовлене не лише об'єктом, а й особливістю сприйняття художника. Відповідно, характеризуючи творчість М. Коцюбинського, увагу звертають на переважання суб'єктивного начала над об'єктивним. На думку В. Агеєвої, це зумовлено сильними романтичними

традиціями. Тому тут можна говорити й про фольклорну образність, характерну для романтизму в українській літературі. Таке посилення суб'єктивізму в імпресіонізмі та його зближення з неоромантизмом та символізмом на межі століть зумовило появу певних символістських тенденцій у творчості М. Коцюбинського.

На початку ХХ століття М. Коцюбинський починає новий етап у своїй творчості новелами «На камені», «Цвіт яблуні» та «Лялечка». Яскравий психологічний аналіз, який присутній у цих творах, говорить нам, що автор обирає цілком новий шлях розвитку свого таланту – імпресіоністичне письмо. Це і є стартова точка, та межа, з якої починається відлік його психологічним новелам та яскравій, оригінальній стильовій манері.

Саме у цих творах вчувається рука зрілого письменника, адже сюжет у таких новелах – не першочерговий, вирішальний фактор побудови твору. Ключова мета, якої досягає М. Коцюбинський – тонкий психологічний аналіз, малюнок почуттів головного героя.

Автор створює нові художні принципи зображення героя: «він переходить від знаковості сюжету до знаковості мікрообразу – його смислотворчої сутності. Усезнаючий автор зникає, замість нього всевладне панує слово та почуття персонажа, його суб'єктивне бачення себе та навколишнього світу» [160, 24].

Стає дуже яскравою й індивідуальна особливість майстра слова: відбувається привнесення живопису до літератури, підпорядкування його ідейно-художній концепції твору, вироблення імпресіоністичних прийомів письма. Під впливом психологічної літератури та внаслідок спостережень у письменника складається уявлення про внутрішній світ людини як безперервний процес, який має свої періоди, спади та підйоми, що, власне, і становлять справжній сюжет багатьох його творів: у Коцюбинського формується художньо-психологічна композиція героя, яку він називає «кільцями психологічного процесу».

Кожний персонаж у митця має свою окрему мову, він індивідуальний до найтонших дрібниць. Описаний індивід зазнає переживань, активно реагуючи на зовнішні подразники. Для М. Коцюбинського це були дуже важливі думки, і він враховував їх у своїх імпресіоністичних творах.

Принципово новою стає й система поетики: письменник наче переломлює все те, що він зображує, крізь призму внутрішніх переживань персонажів. Митець змальовує не стільки вчинки, поведінку героя, навколишній світ, скільки його враження про самого себе та цей світ. Як ніхто в європейській літературі до й після М. Коцюбинського, він умів підпорядковувати колір твору розкриттю внутрішнього світу героя або тим ідейно-художнім завданням, які він перед собою ставив.

Специфіка української ментальності полягає у тому, що наш народ схильний до милосердя і гуманності. Тому й будь-які події, вчинки люди пропускають крізь серце. П. Кононенко, професор, колишній директор Інституту українознавства (м. Київ) вказує, що український характер відзначається, по-перше, універсалізмом, по-друге, кордоцентричною структурою. «Ця ідея висвітлена ще у філософській творчості Г. Сковороди. Серце – це корінь і суть людини, центр її життя. Воно містить у собі велику силу, яка виходить за межі душі і людського розуму. Це точка, центр середовища, орієнтир людської душі. Тіло – реальний символ людського розуму, а в серці виявляється вся людина» [65, 205].

Д. Чижевський, розглядаючи чинники, пов'язані з виникненням «філософії серця» на українському ґрунті, спирається на емоційність (передусім не побутову, а творчу), яка притаманна українській вдачі й виявляється у високій оцінці почуттєвого життя, вона характеризується такими особливостями, як своєрідне бачення природи, естетизм народного життя та обрядовості. На цьому тлі почуття й емоції трактуються навіть як шлях пізнання, а серце — як центр «мікрокосмосу» (людини), бо в «сердечній глибині» криється усе, що є в цілому світі.

У сучасній літературі панує погляд, що у «філософії серця» сконцентровано всю специфіку українського світобачення, а також основні риси національного світогляду та психології. Принципи кордоцентризму простежуються в Т. Шевченка, — антропоцентризм, наголос на серці як осередку внутрішнього життя людини, її найглибших почувань. І сам Шевченко-поет живе не так правдою розуму, як правдою серця та послідовністю емоцій. Серце в нього — живий образ, навіть самостійна, глибша істота в людині, сповненій почуттів:

*І серце жде чогось. Болить,
Болить і плаче, і не спить,
Мов негодована дитина... [223, 535]*

Поет звертається: «Молися ж, серце, помолюсь і я з тобою». Серце, за Шевченком, необхідне, щоб мислити, самоусвідомлюватися, переживати, шукати правду, "співати" віршами.

«Філософія серця» простежується також у творчості П. Куліша, М. Гоголя, М. Костомарова, Лесі Українки, Б.-І. Антонича, П. Тичини, О. Довженка.

Як справжній українець, М. Коцюбинський проймається ідеєю кордоцентризму. Тому часто у творах згадується образ серця – символу людської доброти і співпереживання, з допомогою якого митець намагався апелювати до найтонших порухів душі читача, його внутрішньої суті. Кожний згаданий образ серця має різне ідейне навантаження, посилює сприйняття певних відчуттів:

- болю: «уся її постать болісно вражала серце» [79, 495] («21 грудня, на Введеніє»); «живий жаль бере за серце» [79, 36], «її маленьке серце заболіло, наче хто здавив його в жмені» [79, 35] («Харитя»); «Серце її обливалося кров'ю» [79, 96], «Той крик серця болісною луною розлігся в Якимовому серці» [79, 97] («Ялинка»); «серце маленьке рветься з болю» [79, 142] («Маленький грішник»);

- смутку: «смуток важким каменем пригнітить серце» («Дядько та тітка»); «Усю ніч сум літав по хаті, шарпав за серце бідних людей» [79, 97], «невесело було на серці в Якима та Олени» [79, 97] («Ялинка»);
- неспокою, тривоги: «Дмитрик не розуміє гаразд сих слів, але його щось стискає коло серця» [79, 142] («Маленький грішник»);
- безнадійності: «страшна безнадійність обняла йому серце» [79, 142] («Маленький грішник»);
- страху: «серце закалатало Хариті в грудях з переляку; далі наче спинилось, і Харитя скаменіла на місці» [79, 38] («Харитя»);
- грубості, жорстокості: «зачерствіє в них серце», «Злая радість наповнює серце дитини» [79, 485] («Андрій Соловійко»);
- радості, щастя: «Чим ближче під'їздив Андрій до села, тим серце билось скоріше і сильніше...» [79, 494] («Андрій Соловійко»); «половина туги... злізла з серця», «хтілось би затаїти те невідоме щастя в самій глибині серця» [79, 509]; «мрії... оточують якимсь то спокійним, то пекучим щастям твоє серце» [79, 509] («Дядько та тітка»); «Та не така була погода, щоб смуток затримався в його серці» [79, 137] («Маленький грішник»);
- істини: «Дмитрик чує дитячим серцем, що так погано чинити» [79, 142] («Маленький грішник»).

Визначення терміну «серце» у М. Коцюбинського включає широкий спектр значень — від образу, що має емоційне забарвлення, до символу, що репрезентує внутрішній центр духовного життя людини: дух, душа; осердя життєвих сил людини; сукупність відчуттів, думок та почуттів; помисел, думка.

5.2. Сучасне розуміння творчої еволюції майстра

Якщо звертатись до інтертекстуальних зв'язків з європейськими літературними надбаннями, то цю ідею дослідники простежували ще у 20-х

роках. Проте до уваги брався винятково соціальний, змістовий аспект творів. Мало уваги приділялось аналізу спільних художніх прийомів та стильових ознак. У наш час дослідники можуть вільно інтерпретувати творчість М. Коцюбинського як частину європейського літературного дискурсу. Як зазначає Я. Поліщук, тут уже йдеться не про «стосунки учнівства чи наслідування, а про солідарні погляди на вичерпаність традиційної манери та необхідність творення нової прозової оповіді» [160, 226]. У праці Ф. Приходька «Коцюбинський – новеліст» можна спостерігати намагання автора відкрити певну дискусію щодо наслідування митцем народних чи західних традицій. Причину дискусій про впливи на Коцюбинського автор вбачає у діях самого письменника, який називав у листах прізвища представників західної літератури.

Коцюбинський поєднав ідеї, реалізовані у творчості французьких натуралістів (Е. Золя, Г. Флобера, Г. де Мопассана), а також імпресіоністів та символістів (М. Метерлінка, Г. Ібсена, А. Шніцлера, К. Гамсуна), адаптуючи їх до власного світобачення, свого власного стилю.

Знайомлячись із найяскравішими творами європейського імпресіонізму, М. Коцюбинський творчо опрацьовував певні прийоми, використовуючи їх у власних оповідях. Так, якщо брати до уваги творчість А. Шніцлера, якого вважають яскравим представником європейського імпресіонізму та мало не етальонним майстром психологізму, то чіткі паралелі можемо простежити у реалізації концепції гри в літературі. Як лікар, А. Шніцлер полюбляв досліджувати психологічні стани людини, які розкривалися у маргінальних ситуаціях. Оскільки М. Коцюбинський потребував нового стилю, то саме знайомство із творчістю А. Шніцлера дало йому нові обрії у змалюванні психологізму своїх героїв. Як зазначає Я. Поліщук, «більш важлива близькість двох письменників прочитується на глибшому рівні – на рівні настрою, духу, творчого пошуку й відкриття» [160, 234].

У концепції гри дослідники виділяють як одну із головних ознак певний життєвий момент, маргінальну ситуацію, яка вимагає від героя мобілізації його внутрішніх сил. Ще П. Тичина зауважив, що А. Шніцлер полюбляє «малювати психологію вмираючих», його цікавить, як впливає на людину близькість смерті [160, 235]. Ця риса характерна для імпресіоністів загалом, які, дотримуючись ідеї фрагментарності, розірваності світу, у таких ситуаціях намагаються вловити яскраву деталь, миттєвість, у якій акумулюється найістотніша правда життя.

Тому сучасні науковці наголошують на спільних засадах у А. Шніцлера та М. Коцюбинського саме на ідейному рівні. Мотив гри у нього часто зустрічається як елемент композиції («Цвіт яблуні», «Поєдинок», «Сон», «Дебют») і фрагментарно («Коні не винні», «Як ми їздили до криниці»). Для М. Коцюбинського межева ситуація є не настільки кардинальною: це не завжди хвороба чи смерть. Але певної ідейної настанови письменник усе ж дотримується. Його герої змальовані у ситуації важливого життєвого вибору, яка оприявлює найяскравіші емоції, спонукає героя до дій та дає автору деталі, які найчіткіше виявляють і конденсують у собі закони життя.

Порівнявши тексти цих двох письменників, Я. Поліщук стверджує, що для обох митців подієва основа твору має не головне значення [160, 237]. Відбувається не первинна інтерпретація дійсності (авторський образ життя), а вторинна, тобто відображення буття через сприйняття героя твору. Причому автор досягає динаміки у творі навіть за фактичної відсутності сюжету, адже письменнику цікава не стільки зміна подій, як швидкоплинний рух думок та емоцій протагоніста. Обидва митці прагнули створити напруженість не через фабулу, а зосередившись на динаміці внутрішніх переживань героїв.

Характерною рисою, яку також виділяють дослідники, є прагнення письменників досягнути не лише свідоме. Їх цікавили мимовільні реакції психіки. І, якщо для А. Шніцлера як лікаря це було одним із аспектів його медичної діяльності, то М. Коцюбинський студіював праці з психології та соціології. Автор прагнув заглибитись у сферу підсвідомого, розкрити перебіг

психічних процесів персонажа. Тож бачимо, що психологізм і А. Шніцлера, і М. Коцюбинського базується головним чином на наукових знаннях.

Також увагу потрібно звернути на прийоми композиції та організації фабули. За словами І. Проклова, сучасного дослідника творчості А. Шніцлера, «основний засіб досягнення психологізму в новелах Артура Шніцлера – це композиційні маніпуляції,.. поєднання двох планів оповіді: зовнішнього, подієвого та внутрішнього, емоційно-чуттєвого» [160, 241]. Подібну ситуацію зустрічаємо й у «Цвітові яблуні» М. Коцюбинського. Письменник поєднує у єдиному образі головного персонажа та безпосередньо оповідача, тобто зароджує конфлікт між реальністю та абстрактним світом свідомості героя. Отже, ідентифікація «Цвіту яблуні» відбувається у різних часових площинах: реальному часі (динаміка подій) та ідеальному (розповідь). Таким чином, автор програмує уже наявний часовий конфлікт у сприйманні описуваного. Читач обирає між можливістю бути учасником твору чи слухачем версії подій, інтерпретованої автором. У певних епізодах часові площини перетинаються. Тому за настроєвим малюнком, функцією пейзажу та композицією Я. Поліщук знаходить спільності між «Цвітом яблуні» М. Коцюбинського та Шніцлеровою новелою «Квіти».

Інша сфера пошуків науковців сягає творчості К. Гамсуна. На це увагу звертали ще С. Єфремов та М. Чернявський. В оцінках М. Коцюбинського він завжди присутній серед письменників-кумирів. Сучасні літературні критики шукають вплив скандинавського письменника на пізньому етапі творчості М. Коцюбинського, що можна назвати наступними пошуками автора в удосконаленні своєї манери письма. «Цьому сприяло, – пише Я. Поліщук, – відчуття деякої вичерпаності візуально-імпресіоністичної манери оповіді та прагнення більш пластично освоїти способи відтворення психічних станів людини» [160, 265]. К. Гамсун був свідомий того, що завданням художника є не відтворення зовнішніх ефектів, а проникнення у внутрішній світ героя. Тому для його творчості є характерним певний культ природи, який перейняв у пізній творчості й М. Коцюбинський. Вона не є тлом зображення подій.

Навпаки, пейзажі стають невід'ємною частиною психологічних студій людини.

Дослідники погоджуються, що М. Коцюбинський своє захоплення змалюванням природи виявив ще на ранньому етапі творчості. Ця ознака свідчить про органічну пов'язаність його творчості з літературною традицією ХІХ століття, адже письменник успадкував її від романтиків на чолі з Т. Шевченком, а також від національно-реалістичної школи І. Нечуя-Левицького [160, 270]. Проте лише у творах ХХ століття його пейзажі стають автономними елементами оповіді. Саме ця риса споріднює М. Коцюбинського та К. Гамсуна, адже у А. Шніцлера така особливість не надто виразна. Тому якщо в ранніх творах для Михайла Коцюбинського характерні докладність та натуралістичність пейзажу, то пізніше він починає виконувати символічну функцію.

Крім того, у обох авторів пейзаж обов'язково представляє національну своєрідність сприйняття світу. Важливим, на думку Я. Поліщука є те, що вона не виявляється у виборі самих об'єктів опису, але виражається глибше: «в тональності, настрої, характері світосприйняття, вразливості, розглядається як ключ до розуміння національної ідентичності» [160, 273]. Причому цей загальний рівень зображення пейзажу не заважає індивідуальному, особистому, який дуже важливий для розкриття почуттів і вражень героїв твору.

Існує також схожість у мотивах підбору персонажів. Адже кожен із них сприймає природу як інший світ, протиставлений цивілізації. Подібні ситуації зустрічаємо у романах «Голод», «Пан» К. Гамсуна та новелах М. Коцюбинського «Intermezzo», «В дорозі», «Сон». Причому природа завжди персоніфікована і викликає морально-етичні дилеми героя, його почуття та сумніви.

Співзвучність творчих підходів М. Коцюбинського та К. Гамсуна дослідники спостерігають також у освоєнні міфологічної теми. Йдеться про порівняння роману «Пан» Гамсуна та казки «Хо» Коцюбинського, у якій він

також використав прийом міфологічної персоніфікації. Про запозичення тут мова не йде, радше про спільність у трактуванні міфологічних образів, адже твори були написані майже одночасно. Пізнішу інтерпретацію міфологічної теми зустрічаємо у «Тінях забутих предків».

Отже, у творах і К. Гамсуна, і М. Коцюбинського людина залежить від природи, а світ постає як тимчасова інстанція (подорож, короткотривала втеча). За словами Я. Поліщука, «усі три автори – Шніцлер, Гамсун, Коцюбинський – зуміли пережити свій час завдяки характерному вмінню викристалізувати художній образ. Їхні поетики об'єднує тяжіння до універсальності, яке різною мірою та різноформно проявилось у їхній творчості» [160, 229]. Уміння зобразити людину на тлі універсальних цінностей якраз і визначає класичний рівень творів цих визнаних письменників.

Принципово важливе переакцентування із зображальної на виражальну функцію мови, що робить М. Коцюбинського неперевершеним майстром слова, розгляд творчості у контексті європейських літератур становлять основу дослідження «І ката, і героя він любив...» Я. Поліщука. Це ті акценти, які добре характеризують сучасний вимір інтерпретації письменника-класика, водночас залишаючи відкритою перспективу для наступних студій.

Варто звернути увагу також на розуміння творчої еволюції таланту М. Коцюбинського. Воно в сучасному літературознавстві ґрунтується на свідченнях самого автора, а також на детальному аналізі його літературних текстів із визначенням їхніх художньо-естетичних особливостей. Так, Я. Поліщук окреслює творчість як митця слова формулою «натуралізм – імпресіонізм – символізм», що дає адекватне уявлення про сферу його індивідуальних пошуків: від наслідування школи старшого покоління (І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного) до засвоєння нових художніх течій європейської прози XIX ст. і вироблених ними технік письма, що впроваджувалися уже на межі сторіч і збагачували епоху модернізму.

У своїй праці «І ката, і героя він любив...» Я. Поліщук осмислює місце постаті М. Коцюбинського в каноні української літератури. Аналізуючи рецептивну історію творчості письменника, автор виділяє етапи «канонізації» М. Коцюбинського. У цей час була проведена неабияка робота істориками літератури: впорядковано твори, звірено їх за першодруками, зібрано унікальний архів спогадів. Побачили світ раніше не друковані твори. Верифікації творчого феномена М. Коцюбинського в контексті української літератури сприяли праці М. Зерова, С. Єфремова, А. Шамрая, П. Филиповича, С. Козуба, А. Лебеда та інших. Вони окреслили компаративні паралелі – М. Коцюбинський і А. Чехов, М. Коцюбинський і М. Горький, М. Коцюбинський і Г. де Мопассан.

Другим етапом переосмислення ролі М. Коцюбинського та й літературної класики загалом стали 20-і роки ХХ ст. На думку Я. Поліщука, «доба національно-культурного відродження спонукала оцінити Коцюбинського як вітчизняного класика, етапну постать у розвитку новітньої літератури, що співвідноситься з подібними постатями в інших національних культурах» [160, 12].

Уже в цей період з'являються соціологічні спрощення в рецепції митця. Із запровадженням соцреалізму як єдиного догмату та нової доктрини розвитку літератури у працях науковців (О. Дорошкевича, І. Стебуна та ін.) з'являються акценти на стереотипізацію постаті та творчого доробку письменника. «Якщо спершу марксистські критики намагалися інтерпретувати твори Коцюбинського згідно зі своєю ідеологією, акцентуючи в них на проблемах соціально-станових відмінностей та класової боротьби, то вже на початку 30-х років вони йдуть далі, проголошуючи та утверджуючи догматичний образ письменника-класика, причому в ультиматному порядку, за умови різкого несприйняття інших підходів» [160, 13]. У наступні десятиліття не вдалося визволитися з-під цієї стереотипної моделі: вірність класовій боротьбі, близькість до марксизму, прагматичне значення творчості.

У 60-х роках відчуваються ознаки кризи канонічного образу М. Коцюбинського на хвилі лібералізаційних процесів у СРСР. Причому зміни відбувались не в академічному літературознавстві, яке досі залишалось під ідеологічним пресом, а поза його межами. Завданням нових досліджень стало означити естетичну новизну творчості М. Коцюбинського. Серед них уже згадані нами праці П. Колесника та М. Коцюбинської.

До перегляду канону справа йшла повільно, адже радянський образ класика впродовж довгого часу зазнавав незначних, косметичних змін. Про перегляд стереотипів можна говорити лише із праць Ю. Кузнецова та В. Агеєвої. Дослідники знову наголошували на імпресіоністичній поетиці майстра, виділяли її позареалістичні прийоми.

Перші твори автора «Андрій Соловійко», «21 грудня, на Введеніє», «Дядько та тітка» не відзначались особливим мистецьким хистом. Проте вони збереглися в архіві автора, тому, на думку Я. Поліщука, їх можна розглядати як преамбулу до літературного дебюту, що стався значно пізніше. Основний зміст творів – вболівання про «бідний народ» та «громадську справу». «Ранні літературні спроби М. Коцюбинського цікаві як причинок до еволюції його таланту... У своїх настановах Коцюбинський не виходить за рамки популярної тоді народницької тенденції, що засвідчують загальна дидактично-виховна спрямованість його прози, окремі моралізаторські пасажі, які він неодмінно в неї включає» [160, 45].

Наступні ж дитячі оповідання («Харитя», «Ялинка», «Маленький грішник») виявилися вдалим дебютом. Твори М. Коцюбинського про дітей можна вважати маленькими психологічними студіями. Цьому сприяла тривала педагогічна праця письменника, який зумів добре вивчити дитячу свідомість.

В оповіданнях «Харитя» і «Ялинка» митець не заглиблюється занадто в психологію дійових осіб. В обох творах діти виступають ідеальними героями. Лінійна одномірність цих оповідань посилюється композиційною одноманітністю: обидва твори мають однакову щасливу розв'язку, однотипні (з метою гальмування дії) пейзажні вставки.

Ну думу Я. Поліщука, поетика прози письменника розкривається в двох напрямках. З одного боку, він продовжує використовувати традиційний сюжет, з другого – вдається до більш складних форм художньої умовності, зокрема до розкриття характеру через внутрішні душевні процеси. Ці дві тенденції (яскравий імпресіонізм і реалізм) постійно взаємодіють як у кожному окремому його творі, так і у творчості в цілому [160, 58].

Наступний період творчості вирізняється у першу чергу тематичною новизною. Це пов'язано із мандрівками письменника південними землями України та Бессарабією. Життєвий матеріал М. Коцюбинський відтворив у низці екзотичних оповідань. Віднайдення ще не освоєних тем – значний успіх митця. Тому 90-і роки стали важливим етапом становлення таланту Коцюбинського. Якщо спочатку він засвоював реалістичну манеру І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, то наприкінці він «зумів вийти зі сфери впливу, відшукати власний голос, що проявився в схильності до ліризації та психологізації опису» [160, 76]. М. Коцюбинський балансує, осягає певну рівновагу поміж взаємовиключними естетичними стратегіями. Усі стильові новації нашаровуватимуться у його прозі впродовж майбутньої творчості.

Белетристика М. Коцюбинського у третій період не велика за змістом, проте прикметна у декількох аспектах. Письменник визначається у своїх творчих уподобаннях, зосереджується на новелістичній формі. За словами Я. Поліщука, це «новела модерного типу, принципово афабулярна, з акцентами на динаміці внутрішнього життя персонажа, його переживаннях. Під пером М. Коцюбинського вона модифікується у лірико-психологічну новелу» [160, 81]. Психологізм у даному випадку позначає усебічне пізнання людської психіки, зокрема за допомогою наукових методів.

Твори перших років ХХ століття дослідник умовно поділяє на три групи:

- 1) психологічні студії людини в межових ситуаціях («Лялечка», «Поєдинок»);
- 2) екзотичні оповідання кримського циклу;

3) автотематичні новели, у яких осмислюється психологія письменника та його призначення [160, 83].

Окреме місце, на його думку, повинна займати перша спроба великого епічного жанру – повість «Fata morgana».

У своїх нових творах М. Коцюбинський вперше уводив в українську літературу елементи новаторської оповіді, які нарешті отримали відповідну реакцію у критиці. До найвиразніших у цьому сенсі прикладів Я. Поліщук зараховує такі твори, як: «Лялечка», «На камені», «Цвіт яблуні». Саме ці тексти «забезпечили Михайлу Коцюбинському славу художника-модерніста» [160, 85].

Період суспільних змін та нестабільності, що настав після 1905 р., мав певне відображення у творчості М. Коцюбинського, який був винятково чутливий до суспільно-культурної атмосфери. У його прозі не тільки з'являються гострі політичні теми, а й «згущуються драматичні й трагічні акценти світосприйняття» [160, 104]. З-під руки майстра з'являються найбільш довершені твори.

Перші новели цього періоду («Сміх», «Він іде!») вважали гідним початком революційної теми в творчості М. Коцюбинського. Проте Я. Поліщук застерігає бути обережними з такою оцінкою. Адже в обох творах ідеться про чорносотенські погроми, тобто «фактично не про революційні виступи, а про сплановану владою контрреволюцію» [160, 109]. Тому тут більш важливий соціальний аспект – перетворення народу в революційній ситуації на юрбу. Відповідно, слід переглянути радянські стереотипні оцінки таких творів як «революційних»: вони не спрямовані на однозначне схвалення революційного руху, однак зображують його драматичні наслідки, зокрема втрату ілюзій про перетворення суспільства через радикальну зміну його устрою. Зауважимо, що такі оцінки досі присутні в деяких джерелах, зокрема в популярно-наукових працях.

Найважливішим твором української новелістики сучасне літературознавство визнає «Intermezzo» М. Коцюбинського. Цей твір

відображає драму письменника, який вичерпав свої сили і шукає подолання внутрішньої кризи та натхнення для творчості на лоні української природи. «Пластичне зображення емоцій та переживань... робить твір М. Коцюбинського органічним у системі модерністичної поетики, зокрема в першому європейському контексті: в «Intermezzo» можна відчитувати творчі перегуки та збіги з творами А. Доде, Г. Ібсена, Дж. Лондона» [160, 120].

У новелі «Intermezzo» автор застосував новаторський підхід до зображення дійсності (зруйнував усталені уявлення про сюжет, обставини, характери), ствердив нові принципи художнього письма, прийоми композиції, поетики взагалі. Пейзаж у творі набуває автономності. Немає традиційного розвитку подій, конфліктів, і зіткнення персонажів. Крізь поверховий пейзажний ґрунт читач має самостійно заглибитись у соціальні та філософські проблеми твору. Поетика, тематика і проблематика твору спонукають читача до відтворення вражень від споглядання прекрасного у природі, розуміння її як об'єкта естетичної насолоди, формують переконання, що покликання митця як і кожної людини – служити красі, бути невід'ємною частиною навколишнього світу.

Саме в післяреволюційні роки письменнику нарешті вдається відшліфувати манеру письма: глибоку й багатозначну в психології, підтексті, символіці, проте лаконічну та ощадливу. У цих творах простежується творча еволюція М. Коцюбинського, зокрема «спроба подолати самодостатність імпресіоністичної оповіді, незважаючи на те, що її техніку було вже досконало вироблено» [160, 130]. Це виявляється у розширенні стильової палітри та апробації нових засобів та прийомів письма.

Своїми творами М. Коцюбинський, на думку Я. Поліщука, сформулював 3 важливі аспекти модерного мистецтва:

- мова;
- проблематика літератури і життя;
- естетична форма [160, 178].

В останній період творчості часто з'являються проблески потужного таланту М. Коцюбинського, твори, у яких автор не перестає дивувати вишуканими описами та ліричними одкровеннями, виражаючи їх у короткій та лаконічній формі. Письменник уважно ставиться до текстової обробки: шукає нові імпресії, фігури, фрази, щоб надати своїм творам автентичного характеру.

Найвизначнішим твором цього періоду є «Тіні забутих предків». Радянська критика делікатно оминала цю повість, адже її важко було пов'язати з канонізованим образом Коцюбинського-реаліста. З огляду на художні прийоми та фольклорно-міфологічну основу твору його радше потрібно ідентифікувати з модерністичними прийомами письма, аніж з традиційною описовою манерою [160, 144].

Оригінальна стильова манера М. Коцюбинського вирізняє його роботи серед інших мистецьких творів того часу. У праці «І ката, і героя він любив...» зазначено, що «вихід творчості М. Коцюбинського далеко за межі традиційної белетристики, під впливом якої він починав писати, забезпечує йому особливе місце в історії української літератури» [160, 164]. Заслуга його ще й у тому, що, незважаючи на складні соціально-політичні процеси, які відбувались у його добу, письменник не замикається в колі національної проблематики, а шукає нове різноманіття тем та виражальних засобів для удосконалення своєї творчої манери.

У центрі уваги імпресіоністичної психологічної прози М. Коцюбинського перебуває особливий, нетрадиційно змальований і вирішений психологічний конфлікт, який мусить викликати у читача яскраве враження. Імпресіоністична психологічна проза письменника, як і літературний імпресіонізм загалом, від самого свого початку мала широкий діапазон жанрових різновидів, здебільшого малої епічної форми. Найбільш характерними для цього спрямування були новела, «образок», етюд, ескіз, акварель тощо. Така форма дозволяла авторові в гранично концентрованому вигляді подати перебіг основних подій, причому вибудова сюжетних ліній

часто була не традиційною, а підпорядковувалась головній меті — створенню у читача сильного враження від психологічного за своїм змістом конфлікту. Треба відзначити, що образність, тропи, яскрава колористика і звукопис були притаманні цій формі прозового імпресіонізму меншою мірою, ніж іншим, і не відігравали визначальної ролі в поетиці імпресіоністичної психологічної прози М. Коцюбинського, а лише допомагали митцеві створити особливу атмосферу твору, краще передати за допомогою деталей специфічність характерів і ситуацій. Багатство поетичної семантики, барв і звуків, що приходять на допомогу слову, зосереджено й у тих творах українського майстра, де на першому плані — інтелігенти, люди розумової і творчої праці, незалежно від того, чи ці твори є передовсім психологічними за темою («Цвіт яблуні») або особисто ліричними за характером задуму («На острові»), чи мають безпосередньо революційний зміст («В дорозі»).

Імпресіоністична структурованість творів М. Коцюбинського — це насамперед нові засади його поетики: відмова від традиційного подійного сюжету, зосередженні оповіді переважно на внутрішньому морально — етичному конфлікті, «настроєва» композиція, широке використання символіки, кольорів, предметних деталей, підтексту і т. д. Словом, йдеться про перехід до принципово інших форм художньої умовності. У реалістичній літературі XIX ст. панує фотографічна життєподібність — відображення життя у зовнішніх формах — предметний світ, природа, вчинки, дії людей, тобто адекватність насамперед об'єктивному матеріальному світу. У Коцюбинського життєподібність — це передусім відображення у формах внутрішнього життя, адекватність реальним процесам людської психіки — утома, сон і т. д. Кожна з цих форм художньої умовності значно відрізняється одна від одної, але було б неправомірно ставити питання про те, що одна з них більш правдива, друга — менш. Вони просто різні. Правдиве зображення об'єктивного світу, об'єктивних виявів людини так само важливе, як і реальне, засноване на спостереженнях і наукових даних, зображення психічного світу. Обидві ці форми художньої умовності доповнюють одна одну, але в кожному

конкретному випадку переважає одна з них. У творах М. Коцюбинського — друга.

Я. Поліщук зазначає, що, на відміну від початкового етапу творчості, годі порівнювати М. Коцюбинського з іншими майстрами (як це нерідко робили дослідники) на зрілому етапі творчості письменника. Варто шукати не запозичення, а інтертекстуальні паралелі, які варті окремих, глибших досліджень [160, 166].

Творча еволюція естетичних поглядів М. Коцюбинського містить у собі не стільки рух до освоєння різноманітних тем, а «інтенсивне вглиблення в товщу життєвого досвіду, зокрема в тонку матерію психології людини...» [160, 168].

М. Коцюбинський слідом за сучасниками – В. Стефаником і М. Черемшиною – зробив крок у розвитку жанру оповідання, це була спроба порвати з реалістичними традиціями. Хоча деякі дослідники (наприклад, Ф. Приходько) заперечують цю думку і стверджують, що у прагненні М. Коцюбинського створити новелу не було нічого спільного з експериментами модерністів, проте більшість літературознавців (С. Єфремов, Я. Поліщук) доводять таку думку, що модерністи шукали нових жанрів літератури, у яких вони б змогли втілити свій задум.

Саме тому в українській літературі кінця XIX століття з'являється новий жанр новели з такими її особливостями, як відсутність зав'язки, непередбачуваність розв'язки або ж парадоксальні характери, конфлікти й події, а також своєрідна мова: свіжа, стисла, виразна – усе те, що створювало умови для кольорового зображення світу.

У праці «І ката, і героя він любив...» Я. Поліщук всебічно осмислює життя і творчість М. Коцюбинського, відстежує еволюцію концепту Краси в його естетичній свідомості, розкриває феномен письменника в контексті мистецьких течій тогочасної доби, критично аналізує різні сприйняття його творчого доробку. На думку дослідника, М. Коцюбинський обрав новелістичну форму тому, що вона найбільшою мірою відповідала специфіці

його таланту. Проте слід врахувати, що майстер був націлений на жанр новітньої новели. Він уважно вивчав досвід західних літератур у цьому жанрі й, відповідно, орієнтувався на новелу модерну, якісно нову: вона афабулярна, з акцентами «на динаміці внутрішнього життя персонажа, його переживаннях» [160, 81].

Як бачимо, у сучасному літературознавстві важливим є аналіз усієї тріади, визначеної Г.-Р. Яуссом та В. Ізером у теорії рецептивної естетики. Тому значну увагу дослідники приділяють позиції автора в літературному творі. Їх оптика не випадково націлена на ознаки автотематизму, коли письменник у творі «проговорює» ті проблеми й рефлексії, які значною мірою характеризують його самого як творчу особистість.

Зокрема це стосується монографій, які за допомогою різних методів намагаються пояснити світогляд М. Коцюбинського, особливості того горизонту очікувань, який письменник заклав у власний твір. Так, С. Павличко підходить до розгляду біографії М. Коцюбинського з гендерних позицій у своїй праці «Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського». З оригінальним методом аналізу пов'язана книга М. Слабошпицького «Що записано в книгу життя»: автор ніби відтворює стиль і характер роздумів самого письменника на підставі доступних йому біографічних матеріалів різного роду. М. Слабошпицький майстерно балансує на межі наукового та публіцистичного дискурсів. Поєднуючи літературно-критичний аналіз та художню форму оповіді, він прагне зрозуміти концепт Коцюбинського-митця в українській літературі.

Намагаючись «переінакшити масу, здавалося б, геть неістотних подробиць», М. Слабошпицький переглядає позиції сприйняття М. Коцюбинського, які склались в українській літературі впродовж років соцреалістичної критики, змінити «генетичний код минулого» [184, 14]. Це дуже актуальне завдання, яке автор ставить не лише перед собою, а й перед усіма сучасниками, перед українською культурою.

Науковець називає М. Коцюбинського «дисидентом мимоволі». Такий іронічний перифраз зумовлений становищем будь-якого українського письменника у межах колоніальної культури та літератури. Безумовно, як це і зазначали радянські критики, М. Коцюбинський ніколи не був віддалений від політичних ідей, а тим паче у юності. Проте письменник «не був близьким до тих, хто зробив революцію своєю професією» [184, 15]. Намагання втиснути М. Коцюбинського у межі ідеологічної літератури – рівноцінне свідомому приниженню його таланту. Безмежно складна творча натура митця, його оригінальний стиль не були потрібні ідеалізованій комуністичній літературі, стиль якої – соціалістичний реалізм – є спрощеним сприйняттям навколишньої дійсності. Такий образ Коцюбинського-письменника не відповідав би канону тогочасної літератури. Саме тому радянська критика намагалась зробити з Михайла Коцюбинського «безнадійного соціал-демократа».

Проте М. Слабошпицький критично ставиться і до протилежних позицій: зважаючи на історичні особливості розвитку української літератури та її вічний дисидентський характер, будь-який письменник, який відстоював позиції українського слова, уже ставав інакодумцем, не важливо, чи був він прихильником будь-якої більш чи менш радикальної платформи. Дослідник намагається поєднати ці дві полярні думки, займаючи проміжну позицію.

Подібна тенденція присутня у сучасному літературознавстві. Науковці не намагаються заперечити чи то суспільно-політичних поглядів М. Коцюбинського, чи прагнення митця до «чистого» мистецтва. Усе це створює складний образ, оригінальний письменницький світогляд, відображення якого зустрічаємо на сторінках творів. Причому воно має еволюційний характер: із поступовою зміною світобачення М. Коцюбинського, його життєвих і творчих поглядів, змінюється і тематика, і стилістика, і форма його творів.

Одним із пріоритетних завдань, на думку М. Слабошпицького, є вилучення всіх білих плям з біографії М. Коцюбинського. Адже першочерговим методом вписування в канони радянської літератури було так

зване переписування біографії. Дослідник вважає за потрібне говорити про існування в житті письменника і «національних моментів», участь у «Громаді», «Братстві тарасівців», чернігівській «Просвіті». Адже ці згадки з життя письменника якщо і залишаються упізнаними, то все ж покриті «густим шаром ідеологічного гриму» [184, 18]. М. Слабошпицький сатирично зображує позицію радянських біографів, яким доводилось мимоволі «вибачатись» за митця, згадуючи про його «випадкову» участь у згаданих вище організаціях.

Про конфлікт горизонтів очікування М. Коцюбинського та його читача М. Слабошпицький висловлюється твердо і подекуди жорстко. Адже справді, українська література, яка перебувала в умовах колоніальної системи, не могла дати автору відповідного читача. Причини знаходимо і в історіях заборон української мови, і у неприязному ставленні до українських письменників з боку сусідньої держави. Тому М. Коцюбинський як автор європейського рівня, на жаль, не мав «того читача, якого він мав би, якби був, скажімо, англійським, французьким чи німецьким митцем» [184, 76]. Цей конфлікт, несумісність письменника та його читача, М. Слабошпицький трактує як трагедію Коцюбинського-естета.

Особливість сучасної критичної думки полягає у прагненні комплексного осягнення літературного явища. Тому і твір, і автор розглядаються у всій різноманітності суспільних, політичних, історичних, художніх факторів. З історичної відстані це зробити набагато легше. Тому така метода дає найзагальніше розуміння автора та твору і відповідно того образу читача, якого письменник хотів торкнутись. Тим паче про це варто говорити, якщо брати до уваги особливу творчу манеру М. Коцюбинського, яка не могла бути осягнута його сучасниками і не була досліджена радянською критикою. Першим заважала відсутність розуміння нововведень М. Коцюбинського, який випередив українську літературу, що «буксувала», утримуючись у межах народництва, іншим – небажання відшуковувати цю новизну, яка не могла бути втиснута у вузькі рамки соціалістичного реалізму.

У монографії М. Слабошпицького знаходимо підтвердження або заперечення різнотипних позицій рецепції М. Коцюбинського, які виникали впродовж усього періоду критики. Дослідник не відкидає думки, яку ми висловили у попередніх розділах, про наслідування М. Коцюбинським народницької манери. Обумовлює це М. Слабошпицький надзвичайною силою впливу І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, якої зазнавав будь-який молодий український письменник. Цей вплив, на думку дослідника, свідомо чи несвідомо спонукав митців до вибору тем з народного життя. У цьому М. Слабошпицький негативу не бачить, хіба що М. Коцюбинський пізно позбавився наслідування етнографічно-реалістичної манери. Про розрив із традицією свідчить те, що письменник виявляв незадоволення своїми творами, забороняючи подекуди їх передруковувати. Це вже був інший письменник – першорядний лірик-імпресіоніст, що негативно ставився до М. Коцюбинського етнографічно-реалістичного періоду, якому старанно віддавав данину в час короткої літературної молодості.

Писання у стилі народницької традиції – це лише ґрунт, на якому зростали майбутні твори М. Коцюбинського. Так, зокрема у час реалістичної манери письма, митець цікавиться здобутками європейської літературної думки. Тому М. Коцюбинський не залишився у цьому силовому полі етнографічного реалізму. Свідомо шукаючи нових тенденцій, письменник поступово виходить із цих обмежень.

Перегляд радянських стереотипів у М. Слабошпицького знаходить місце і у розумінні особистих стосунків М. Коцюбинського, які яскраво розкриті у епістолярній спадщині останнього. Так, ми вже згадували відновлення спогадів про зв'язок М. Коцюбинського і національно свідомої інтелігенції. Проте потрібно переглянути ту особисту лінію життя письменника, яка найширше використовувалась у маніпуляціях соцреалістичної критики – дружба з М. Горьким. Ідеалізація цих стосунків у радянській літературній думці була, безумовно, перебільшеною. Як зазначає М. Слабошпицький, йшлося не просто про спільність тематики письменників,

а про свідоме, «рабське» наслідування творчого стилю російського митця. Подібні маніпуляції проводились із єдиною метою: подалі відвести М. Коцюбинського від націоналістичної буржуазної інтелігенції.

Самотність як найбільшу трагедію М. Коцюбинського М. Слабошпицький описує за зразком самотності Лесі Українки та І. Франка в українській літературі. Так, причина полягає у тому, що письменник «передчасно у ній з'явився, бо тоді панували зовсім інша школа й стильова тенденція» [184, 217].

На жаль, лише теперішній читач зможе сприйняти те, що робить М. Коцюбинського особливим у каноні української літератури, – його глибокий естетизм. Проблема полягає в тому, що більшість письменників-сучасників «майже цілковито були поглинуті соціальними питаннями і освітлювали їх здебільшого на основі своїх соціальних та почасти моральних вподобань» [184, 266]. І хоч ці думки ніколи не були чужими М. Коцюбинському, проте першочерговим для нього був концепт прекрасного. Він був прихильником чистого естетизму, але соціальні і моральні настанови часто у нього були ідентичними з його естетичними уподобаннями. Категорії правди і краси у М. Коцюбинського співвідносні. Аморальність, несправедливість засуджувались у його творах як протиставлення прекрасному: людині, її життю. Ця концепція поширювалась у письменника на всю світобудову. Прекрасні речі в нього хороші не зовні чи фізично, а в першу чергу зсередини, морально.

Так історично склалося, що в Україні письменник – насамперед громадський діяч, «вождь». Причина – довгий період бездержавності, у якому головним було зберегти національну ідентичність. Нового значення подібна позиція зазнала у радянську добу з її ідеалами письменника як співця революції. Двічі під такий штамп потрапив М. Коцюбинський. Уперше – у народницькому каноні, пізніше – у добу соціалістичного реалізму. Саме тому важливим, на думку М. Слабошпицького, є відновлення сформованої ще С. Єфремовим позиції про Коцюбинського-естета, імпресіоніста,

оригінального у своїх шуканнях митця. Безумовно, не можна виокремити М. Коцюбинського із народницької традиції, проте і уникати фактів, що свідчать про унікальність стилю письменника, стає неможливим.

Звідси думка, що справжнього, «реального Михайла Коцюбинського нам підмінили» на «ідеологічний муляж» [184, 342]. Звичайно, кожна доба накладає свій слід на сприйняття митця та його творчості. Проте «злочин» радянської критики полягає у надмірному (до невпізнанності) спотворенні образу українського класика.

У передмові «Нотатки з книги життя» до видання «Михайло Коцюбинський. З глибини» В. Агеєва називає новелу «Intermezzo» «одною з найдовершеніших маніфестацій індивідуалізму та естетизму» [76, 3], у якій М. Коцюбинський утверджує право письменника на свободу самовираження. Така відвертість абсолютно не вкладалась у межі ідеологічно заангажованої, жорстко регламентованої української радянської літератури. Це наводить на думку про очікування митця, який шукає свого відданого читача. Безумовно, українська література в силу своєї історичної трагедійності почасти вимагала від поетів виконання «найсвятішого обов'язку». Горизонт очікування автора суворо обмежувався потребами зберегти національну свідомість, ідентичність.

Контрастно у цьому контексті вимальовуються постаті українських модерністів, котрі ішли урозріз із згаданим вище обов'язком. Проте проблему можна розглядати і з протилежних позицій. В. Агеєва говорить про обов'язок «народу перед співцем», читача перед автором: «коли митець, забувши ліру, муруватиме будинки для лінивих та боязких співгромадян – «чи то ж пробачать нам боги за те?»» [76, 3].

З цього приводу новела «Intermezzo», напевно, найгостріша, адже відображає конфлікт М. Коцюбинського із самим собою: утома від людей, від ненависної роботи, від буденних обов'язків – ось те, що обмежує свободу митця, який прагне до самоствердження та самореалізації. Для М. Коцюбинського краса світу – у русі, пошуках. Саме тому пейзажі, малюнки

його пізніших новел психологічно наснажені, відображають людину у порухах її душі, емоцій, переживань. Згадуючи новелу «Сон», В. Агеєва пише, що «сталість і мінливість, спокій і рух виразно протиставлені як мертва і живе водночас – як споживацьки-безплідне і творче» [76, 5].

У новелі «Intermezzo» знаходимо, на думку В. Агеєвої, ще одне підтвердження того, що М. Коцюбинський ніколи не віддавався естетизму повністю. Письменник розумів, що це неможливо у реальному суспільному житті (лише у художньому світі), натомість митець має можливість лиш на невеликий перепочинок. Такий розрив спостерігаємо також у новелах «В дорозі», «Сон», «На острові». Проте герой все ж критично ставиться до цього конфлікту, намагається перебороти себе, пересилити.

В. Агеєва відводить М. Коцюбинському досить важливу позицію в історії української літератури. На її думку, саме він змінив усталений роками горизонт очікування народницької літератури. Стиль і твори М. Коцюбинського, на думку дослідниці, радикальні настільки, що не могли бути утіснені в народницькому каноні з його надмірним дидактизмом і моралізаторством. «Письменник уже не намагався брати на себе роль мудрого й розважливого вчителя, який дає зразки для наслідування» [76, 7]. Звідси і особливості розповіді (від першої особи, авторське «невтручання» у твір), і, безумовно, пошук якісно нового читача, який здатен власними силами співтворити текст, аналізуючи глибинний зміст, який у ньому закладено. Нічого дивного у масштабах європейської літератури. Проте не можемо заперечувати факт, що українське письменство довгий час залишалося статичним у своїй стилістиці та тематиці. Саме тому новаторство М. Коцюбинського настільки важливе. Письменник своїми творами спонукає до появи нового, освіченого та інтелектуального читача, не поодинокого, а виявленого у загальній народній масі.

М. Коцюбинський із своєю психологізацією творів, із живим яскравим малюнком, оригінальним стилем і формою оповіді мав чи не найбільший вплив на розвиток психологічної прози початку ХХ століття в Україні. Як

ззначає В. Агеева, манера митця вчувалася уже в молодих майстрах, таких як В. Підмогильний, Микола Хвильовий, Г. Косинка, А. Любченко. Зумовлено це тим, що М. Коцюбинський «одважився заглянути в такі глибини людської психіки, які відкривалися не багатьом, він безбоязно переступав табу і розкривав неоднозначність та суперечливість душевного світу, той сенс складності, який був важливою рисою європейського модернізму» [76, 14].

З погляду психоаналітичних підходів розглядає творчість М. Коцюбинського С. Павличко. У дослідженні вона відштовхується від тези про Коцюбинського як естета, поета інтелігенції, людини тонких почуттів – тобто своєрідного кліше, яке закинула йому сучасна критика. Допомагають розкрити іншу постать письменника його листи. Дослідниця проектує епістолярій М. Коцюбинського на його творчу ідентичність. Кодовими словами для неї стали «пристрасть» і «їжа».

Як і більшість літературних критиків, С. Павличко означає творчість Михайла Коцюбинського як еволюцію від народництва І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного до імпресіоністичної манери письма. Але головним фактором, який вплинув на творчість письменника, дослідниця вважає особисту драму його життя.

С. Павличко говорить про роздвоєність у житті митця: «Він був чиновником, який ненавидів царський режим. Він був і українським письменником, і засновником чернігівської «Просвіти», а водночас на службі говорив тільки російською мовою. Його творчість починалася тоді, коли діяли царські заборони на користування українською мовою» [153, 5]. Це стосувалося й літературної творчості. Незважаючи на те, що Коцюбинський усе життя прожив у містах, проте більшість творів присвятив селу. Він був першопрохідцем стилю і психологізму у літературі, проте надмірного новаторства завжди остерігався. Така обережність, за словами С. Павличко, завадила йому повністю порвати із реалізмом, а також спробувати себе у великих жанрах (з листа до Панаса Мирного: «хочеться мені... спробувати

свої сили на великій речі, на романі — та лячно...» [153, 5]. Проте найбільшою драмою М. Коцюбинського дослідниця вважає його особисте життя.

У дослідженні «Пристрасть і їжа» С. Павличко проектує любовний трикутник на творчість М. Коцюбинського. Тут ідеться про шлюб письменника з Вірою Дейшею, який не був щасливий через довготривалу любов митця до Олександри Аплаксіної. Їх роман довго залишався в таємниці. Проте, коли дружина дізналася про любовну аферу, вона попросила не йти із сім'ї, не руйнувати усього. Це довгий час виснажувало М. Коцюбинського, який у своїх листах дещо патетично називав цю ситуацію конфліктом обов'язку і почуттів. Причому у центр страждань він ставить лише себе і намагається утриматись від фатальних рішень. Аналізуючи епістолярну спадщину спілкування Коцюбинського з цими жінками, С. Павличко знаходить феноменальну схожість у тематиці, лексиці та мовних засобах, які використовував письменник.

Порівнюючи Аплаксіну з Беатріче, Коцюбинський навіть не приховує, що у ній він шукає окраси для свого життя, стимулу для творчості. Пізніше листування з дружиною, зазначає С. Павличко, більш схоже на звичайні звіти про їжу. «Віра (*дружина*) символізує комфорт родинного життя, а їжа — комфорт його нового стану і певну сексуальну вдоволеність... Задоволення від смачної їжі й еротичне збудження зливалися в одне солодке почуття, яке певний час визначало його життя в ролі молодого чоловіка» [153, 7]. Така тематика своєрідно розподіляється між адресатами: у листах до Аплаксіної переважає еротика, до Віри — гастрономія. Проте, чим тіснішим стає зв'язок письменника з Аплаксіною, тим частіше у листах еротичну гастрономію заступає реальна. «А любовний дискурс стає дискурсом переповідання харчування та його ритуалів, присутності чи відсутності апетиту. Чим більше він згадує про те, що їсть, тим менше він пише про те, що написав чи прочитав» [153, 7]. Цим і визначається головна причина і душевного неспокою, і фізичної недуги Коцюбинського: неможливість розірвати цей вузол. На думку

дослідниці, його часті подорожі для лікування – це теж радше втеча від проблем приватного життя.

За семіотичною опозицією між *manger* і *gouter*, у якій перше символізує силу, а друге – смак, С. Павличко зараховує світоглядні позиції М. Коцюбинського до першого варіанту. «Це парадоксальний висновок для письменника, який вважається найелегантнішою людиною і найбільшим естетом літературної форми, стилю, мови в українській прозі» [153, 9]. Таким чином, дослідниця розкриває драму М. Коцюбинського. За прихованим сенсом його листів ховалася найбільша проблема його життя: роздвоєння почуття, яке він так уміло приховував за гастрономічною темою, неможливість і страх зробити вибір у стосунках між жінками. Тому С. Павличко стверджує, що ця ситуація прямо проектується на творчість: М. Коцюбинський ховав себе справжнього, свою психологічну й естетичну розгубленість. «Коцюбинський, ніколи не переміг своєї роздвоєності; в метафоричному сенсі їжа «з'їла», пережувала і перетравила його любов. Проекцією цієї драми стала література» [153, 11].

Висновки до розділу 5

Отже, сучасна літературна критика намагається різнопланово підходити до аналізу творів українських письменників. Звільнившись від ідеологічних обмежень, які спостерігалися в попередні десятиліття, дослідники прагнуть реабілітувати імена митців, переглянути канон української літератури, зважаючи на найновіші досягнення наукової думки.

Пріоритетним на сьогодні є поняття розуміння тексту реципієнтом у процесі читання та комунікації. Безумовно, на сьогодні потрібен детальний перегляд стратегій сприйняття творчості М. Коцюбинського та інших митців професійним читачем. Подібна робота допоможе зруйнувати стереотипізований портрет митця, який подекуди і зараз можемо зустріти у підручниках.

У сучасному трактуванні М. Коцюбинський – це митець, який, так би мовити, відображає розвиток української літератури кінця XIX – початку XX століть. Саме його творчість стала об'єктом суперечок сучасників і пізніших поколінь читачів, адже демонструє складний еволюційний шлях від етнографічного реалізму до психологічного імпресіонізму.

Тексти М. Коцюбинського є відображенням боротьби двох генерацій – народництва та модерну. Етапи становлення М. Коцюбинського – письменника, новаторство його стильової манери, особливості методу, синтез мистецтв у творах – ось пріоритетні об'єкти дослідження сучасного літературознавства.

Перші тексти письменника дослідники вважають своєрідними спробами виписування, пошуку власного творчого підходу. Ось чому до уваги крити потрапляють саме пізні твори (на противагу тому, що ми бачили у радянський період інтерпретації). Вони складніші, глибші, у них вчувається рука зрілого майстра. Саме вони є тим фактором, який дозволяє сьогодні говорити про М. Коцюбинського як про одну із ключових постатей у побудові канону української літератури.

Зважаючи на те, що твори М. Коцюбинського останніх років знаходять читача саме сьогодні, можемо сміливо говорити, що письменник випередив свій час. Горизонт очікування таких текстів, як «Intermezzo», «Тіні забутих предків», «На острові» сягає сьогодення, адже не містить моральних, суспільних, ідеологічних настанов, які могли б втратити свою актуальність у історичному контексті. Основна цінність, яку вкладає у ці твори М. Коцюбинський – естетизм, прекрасне, те, що не втратить своєї вартості ніколи.

Важливим у сучасній критичній думці залишається питання наслідування. Так, не можна відкинути того факту, що М. Коцюбинський у ранні роки творчості черпав натхнення із етнографічного реалізму письменників-народників І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного та ін. Це питання було досліджено як прижиттєвою критикою, так і впродовж дискусій

радянських літературознавців. Постає потреба в компаративному аналізі творів митця. Порівняння із доробком зарубіжних художників слова довгий час було одновекторним, спрямованим у напрямку російської літературної спадщини: колоніальне становище української літератури тут одна із причин найголовніших, напевно більш важлива, аніж бажання знайти джерела оригінального стилю М. Коцюбинського.

На сьогодні вектори пошуку спрямовані на Захід та Північ. У дослідженнях знаходимо порівняння із скандинавськими, французькими, німецькими, австрійськими письменниками, якими у молоді роки захоплювався М. Коцюбинський. Віднайдення подібного зв'язку – чи не найголовніший доказ європейськості української літератури уже на межі ХІХ та ХХ століть.

Проте, за словами Я. Поліщука, у пізній період творчості М. Коцюбинський не наслідував жодного з українських чи іноземних авторів: «даремно шукати “впливів”, зіставляючи його з іншими майстрами, як це нерідко робили дослідники, – з Г. де Мопассаном, М. Горьким, А. Чеховим тощо. В ній (творчості) немає безпосередніх запозичень, проте є численні інтертекстуальні паралелі, варті глибших і спеціальних досліджень» [160, 166].

Можна підсумувати, що твори М. Коцюбинського разом з працями його сучасників (І. Франка, О. Кобилянської, Лесі Українки, В. Винниченка) остаточно закріпили тенденцію новітньої української літератури – розірвати як з сентиментальною ідеалізацією українського побуту, так і з самообмеженням рамками етнографічного реалізму і стати самостійною та оригінальною сучасною літературою, що синтезує душу народу в образах художньої творчості.

Отже, побудова рецептивних моделей на сучасному етапі дослідження творчого доробку М. Коцюбинського вирізняється такими тенденціями:

- створення відмінного від усталеного образу оригінального митця як ключової постаті у формуванні нового канону української літератури;
- руйнування стереотипів та містифікацій, які переважали у літературно-критичній думці у роки радянського літературознавства;
- компаративні підходи до творчості письменника та представників модерних течій європейської літератури (А. Шніцлера, К. Гамсуна);
- окреслення культурно-антропологічних акцентів у творчості белетриста;
- психоаналітичні виміри в оцінці творчості М. Коцюбинського.

ВИСНОВКИ

Сучасна літературознавча наука апробує нові способи аналізу літературного твору, зокрема сприйняття його як об'єкта читацького зацікавлення. Рецептивна модель літератури дає можливість оцінити твір на перехресті його актуальності в часі та універсальних смислів, що закладені в його змісті. Разом з тим сукупність рецептивних характеристик у їхній часовій тяглоті показує, як змінюється характер сприйняття твору, залежно від смаків та уподобань суспільства.

У роботі приділено основну увагу побудові рецептивних моделей творчості М. Коцюбинського. Адже найчастіше головними об'єктами досліджень є літературний текст та особа автора. Відповідно, літературний процес сприймається як історія текстів та особистостей. Тому така його інтерпретація втрачає категорію читача – безпосереднього адресата літературної діяльності. Нам ішлося про те, щоб змінити ці звичні акценти та оцінити творчість класика з іншої перспективи. Таким чином, важливим є сприйняття літератури з рецептивних позицій.

Рецептивна естетика зосереджує свою увагу на сприйманні художніх творів, які доносять до читача свій задум, збуджуючи емоції адресата, динамізуючи його увагу. Відповідно до цієї теорії, твір – це багаторівнева відкрита структура, орієнтована на реципієнта. Тому у формулі «автор – твір – читач» спостерігаємо зміщення акцентів у бік останнього. Перечитування творчості М. Коцюбинського в такому ключі дає змогу оцінити цю творчість ніби у зворотній перспективі, тобто не авторські інтенції, які були закладені в тексті, а читацькі емоції та пріоритети, які позначали ті чи інші інтерпретації.

У дисертації були в хронологічному порядку проаналізовані зміни у сприйнятті творчого доробку М. Коцюбинського, що одночасно

накладаються на окремі суспільно-культурні періоди історії ХХ століття та репрезентують відповідні рецептивні матриці. Час, безумовно, один із ключових чинників, який впливав на рецепцію текстів письменника. Зміна суспільних пріоритетів, смаків, ідеологічні рамки та обмеження – все це внесло свої корективи у сучасне розуміння ролі М. Коцюбинського в українській літературі.

Прикметною ознакою, з якою пов'язані проблеми в дослідженні спадщини М. Коцюбинського, є формування канону української літератури. У роботі ми визначили, що такий процес тричі визначав кардинальні зміни у сприйнятті творчості письменника. За життя його ототожнювали з народниками. У часи радянської влади творчість митця трактувалась у руслі соцреалістичних традицій. Сучасне літературознавство здійснює аналіз творчого доробку М. Коцюбинського через розбудову рецептивних моделей та з позицій сприймання художніх текстів читачами. Очевидно, цей процес не завершений і відкритий до змін.

Як перехідний етап варто виділити шістдесятництво, яке відображає поступову зміну тенденцій у сприйнятті творчості М. Коцюбинського. Тому остаточно вибудувати історію рецепції можна у такий спосіб:

- прижиттєвий період;
- радянський етап;
- шістдесятництво;
- сучасна критика.

На початковому етапі дослідження творчості М. Коцюбинського його сучасниками можна виділити такі основні тенденції:

- тяжіння до ідейно-тематичного аналізу творів;
- розширення тематичних обріїв української літератури;

- маргіналізація естетичної вартості творчого доробку письменника;
- акценти на наслідуванні творчої манери попередників (І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного), а також російських класиків (М. Горького, А. Чехова).

Постать М. Коцюбинського постає об'єктом боротьби народництва та модерну як боротьби генерацій в українській літературі. Саме тому дослідники шукають коріння творчого стилю в етнографічному реалізмі, який постає традиційним методом, а вершину творчості представляють як здобуток українського імпресіонізму. Залежно від стратегій сприймання змінюються і преферовані для аналізу твори. Перші спроби прийнято вважати частковим наслідуванням позицій етнографічної школи І. Нечуя-Левицького, наступні, більш зрілі та досконалі, несуть у собі модерні тенденції.

За допомогою текстуального аналізу у першому розділі ми спробували продемонструвати технологію вписування творчого доробку М. Коцюбинського до народницького канону. Для цього ми обрали перші шість творів (саме ті, що на них наголошувала традиційна критика), які вважаємо учнівськими спробами, але водночас і яскравим свідченням пошуків письменником свого творчого обличчя.

На початковому етапі рецепції творчості з'являються перші праці із акцентами на імпресіонізмі у М. Коцюбинського, виникають тези про еволюцію таланту митця від натуралістичного реалізму до освоєння європейських технік письма (С. Єфремов, А. Лебідь, М. Зеров, П. Филипович). Такі маркери, що позначають белетристику М. Коцюбинського, зустрічаємо й у сучасному літературознавстві. Тобто, літературна критика початку ХХ ст. вибудовувала поступовий, але правильний шлях у питаннях рецепції творчості митця. Проте рух до

виокремлення стильових новацій був надовго призупинений наступним етапом в інтерпретації творчості письменника та впливом ідеологічних настанов соціалістичного реалізму.

Наступна спроба «канонізувати» творчість М. Коцюбинського припадає на постреволюційний період. Прихід радянської влади з її чіткою ідеологією та усталеним творчим методом – соцреалізмом – змушував заангажованих критиків адаптувати творчість письменника до нової ідеологічної кон'юнктури. Із цією метою було здійснено ряд маніпуляцій щодо ідейного змісту творів та світоглядних засад самого автора.

Погляд радянських літературознавців на стиль і метод М. Коцюбинського зазнав значної зміни: від цілковитого заперечення імпресіонізму письменника (П. Колесник, Ф. Приходько та ін.) до часткового (Н. Калениченко, М. Костенко та ін.) і повного визнання імпресіонізму Коцюбинського (І. Іваньо, Д. Наливайко) як однієї зі стильових течій реалістичної літератури. Процес цей пов'язаний як із переосмисленням творчості видатного прозаїка, подоланням соціологічних підходів до її оцінки, так і зі зміною розуміння самого імпресіонізму, що намітилась в останні десятиліття.

Ми дослідили технологію радянської канонізації М. Коцюбинського, яка складалась із декількох етапів. Найлегше містифікаціям піддавались факти біографії письменника: знайомство з М. Горьким, із протестним рухом у царській Росії, зокрема з українськими «революційними демократами»; пошуки спільних мотивів у російських письменників.

На наступному етапі відбувалися маніпуляції із текстами митця. У першу чергу це стосується відбору творів. Так, пізні, найцінніші з естетичної точки зору новели залишались поза увагою. Натомість обирались ті, у яких М. Коцюбинський хоча б побіжно торкався питань

експлуатації селян, злигоднів, негараздів, соціальної нерівності та несправедливості. Це давало змогу відшукати, так би мовити, соціалістичні мотиви у автора. До уваги першочергово брали зміст. Структура, форма, стиль, прийоми – другорядні речі для літератури, яка за мету ставить виробництво ідейних творів, а не досконалість художнього мовлення.

Чітка типологія героїв-пролетарів, перевага селянської тематики, ідеалізація концепту праці – ті ідеї, які найчастіше зустрічаємо у розвідках радянської доби. Зробити з М. Коцюбинського класика, революціонера-демократа, комуніста – ось головне завдання містифікацій у сфері ідейно-світоглядних орієнтацій щодо доробку письменника. Подібні дії радянської критики допомогли легітимізувати творчість митця у очах суспільства.

Примусове втиснення текстів М. Коцюбинського у радянський зразок канону літератури зазвичай принижувало цінність творчої спадщини письменника, обмежувало можливі горизонти її сприйняття. Інтерпретація творчості відбувалась лише у межах соцреалістичного методу, який у силу своєї спрощеності просто не міг показати всю яскравість та оригінальність Коцюбинського-імпресіоніста. Адже літературі в ідеології соцреалізму була відведена роль виробництва, а не мистецтва.

У 60-х роках з'являється нове покоління літературознавців, яке започаткувало перегляд морально-етичних цінностей у житті та літературі, загостило акцент на питаннях правди та історичної пам'яті. Виникли можливості для ширшого й оперативнішого осмислення питань історії, теорії і критики художньої літератури. Саме нова генерація науковців з їхніми свіжими поглядами та певною можливістю до вільного виявлення думок і започаткувала перелом в інтерпретації не лише творів М. Коцюбинського, а й літературних тенденцій загалом. Погляди та ідеї,

які зустрічаємо у сучасних дослідження творчої спадщини письменника, свої початки беруть саме у період послаблення ідеологічного тиску та розвитку літературно-критичної думки шістдесятників.

У літературознавчих працях 1960-х років уперше відбувається переакцентування в поглядах на творчість М. Коцюбинського із змістового плану на естетичні виміри. Змінюється підбір текстів, які піддають канонізації. Зручні для інтерпретації соцреалізмом новели заміщуються творами, які мають мистецьку цінність. Уперше як найвищу вершину творчості письменника обирають новелу «Intermezzo», відзначають психологічні студії Коцюбинського у новелах «Лялечка», «На камені», «Цвіт яблуні».

Значну увагу приділено незавершеності творів М. Коцюбинського як елементу спілкування із читачем. Саме за таких умов реципієнт стає співавтором твору, підвищує свою значимість у сприйнятті ідей, укладених автором.

В період незалежності з'являються нові, незаангажовані спроби інтерпретувати творчість М. Коцюбинського. Завдяки звільненню від тиску ідеологічної системи науковці вперше відкрито починають заявляти про особливу стильову манеру письменника, наближення його творчості до зразків європейської модерної літератури ХХ ст. Принципово важливе переакцентування із зображальної на виражальну функцію мови, що робить М. Коцюбинського неперевершеним майстром слова, розгляд творчості у контексті європейських літератур становлять основу найновіших досліджень творчості класика української прози, зокрема праць В. Агеєвої, Ю. Кузнецова, Я. Поліщука та ін.

Так, Я. Поліщук окреслює творчість М. Коцюбинського як митця слова формулою «натуралізм – імпресіонізм – символізм» (останній реалізований письменником найслабше) [160, 211], що дає адекватне

уявлення про сферу його індивідуальних пошуків: від наслідування школи старшого покоління (І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного) до засвоєння нових художніх течій європейської прози XIX ст. і вироблених ними технік письма, що впроваджувалися уже на межі сторіч і збагачували епоху модернізму. «Загалом індивідуальна естетика М. Коцюбинського сформувалася на перетині різних естетичних стратегій і течій» [160, 211]. Дослідник розглядає творчість видатного новеліста як довгий і непростий шлях оформлення власної манери письма.

Науковці продовжують дискусію про наслідування М. Коцюбинським у початковий період творчості письменників-народників. Проте текстуальний аналіз ранніх оповідань засвідчує, що від самого початку М. Коцюбинському було властиве оригінальне світобачення, відмінне від реалістичного.

Новизна сучасних досліджень стосується також компаративного аналізу текстів М. Коцюбинського. Літературознавці стверджують, що він поєднав ідеї, реалізовані у творчості французьких натуралістів (Е. Золя, Г. Флобера, Г. де Мопассана), а також імпресіоністів та символістів (М. Метерлінка, Г. Ібсена, А. Шніцлера, К. Гамсуна), адаптуючи їх до власного світобачення, свого власного стилю. Сучасні критики наголошують на спільних засадах у А. Шніцлера та М. Коцюбинського саме на ідейному рівні. Інша сфера пошуків науковців сягає творчості К. Гамсуна. Дослідники шукають впливів скандинавського письменника на пізньому етапі творчості М. Коцюбинського, що можна назвати наступними пошуками автора в удосконаленні своєї манери письма.

З погляду психоаналітичних підходів розглядає творчість М. Коцюбинського С. Павличко. Вона відштовхується від тези про Коцюбинського як естета, поета інтелігенції, людини тонких почуттів – тобто своєрідного кліше, яке накинула йому сучасна критика.

Допомагають розкрити іншу постать письменника його листи. Дослідниця проектує епістолярій М. Коцюбинського на його творчу ідентичність.

Отже, тенденційність сучасної рецептивної оцінки творчості М. Коцюбинського розвивалася у декількох планах:

- заперечення революційно-демократичних штампів, якими наділила письменника соцреалістична критика;
- дуалізм світогляду М. Коцюбинського, який передбачав поєднання як модерних тенденцій у творчості, так і часткове підтвердження народницького наслідування;
- поєднання естетичних пошуків М. Коцюбинського із суспільно важливою тематикою;
- вибудовування якісно нової постаті письменника у каноні української літератури з огляду на його стильове новаторство;
- різноманітність аналітичних методів, які застосовують сучасні дослідники до аналізу творчої спадщини;
- спроби інтерпретації постаті М. Коцюбинського та його творів з позиції теорії рецептивної естетики.

Таким чином, творчість М. Коцюбинського викликала чимало дискусій та спонукала до розбудови множинних інтерпретаційних моделей. Дискусійна настанова інтерпретації творчості М. Коцюбинського зумовлена:

- формуванням канону української літератури і різними підходами до його наповнення;
- динамікою естетичних критеріїв і підходів до творчості митця;
- примусовою інтеграцією української літератури в силове поле пропагандистського дискурсу за часів радянського тоталітаризму;

- множинними кодами самої творчості М. Коцюбинського, котрі дають можливість для розмаїтої інтерпретації доробку письменника.

Розбудова рецептивних моделей творчості письменника сприяє пошуку нових критеріїв для переосмислення інтелектуального досвіду та нового розуміння ролі і значення постаті М. Коцюбинського українській культурній свідомості.

Дослідження з позицій естетики та історії рецепції доробку не тільки М. Коцюбинського, а й усіх українських письменників може стати пріоритетом у створенні нової історії літератури, альтернативної до існуючої на сьогодні історії персоналій та творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Автор і герой у структурі новели Миколи Хвильового // Слово і час. 1993. № 12. С. 16—21.
2. Агеєва В. Мотиви й варіації (Роль інтертекстуальних зв'язків в українській імпресіоністичній прозі) // Слово і час. 1996. № 3. С. 32—40.
3. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза / В. П. Агеєва. Київ, 1994. 159 с.
4. Адорно Т. Теорія естетики / Пер. П. Таращук. Київ : Основи, 2002. 518 с.
5. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької: 2-е вид., доп. Львів, 2002. 630 с.
6. Антологія українського оповідання : в 4-х т. – К. : Держлітвидав. – 1960. – Т.1.
7. Бабич Д. Новое обретение читателя // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту: Збірник наукових праць на пошану проф. Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя. Одеса : Астропринт, 2003. С. 19-29.
8. Балабко О. В. Синьйор Ніколо й синьйор Мікеле: Рим Гоголя й Капрі Коцюбинського : Есеї. Київ : Факт, 2006. 248 с.
9. Балабко О. В. Рай і Пекло Коцюбинського : есеїстична повість / О.Балабко. / Новели «Сон», «Хвала життю», «На острові» М. Коцюбинського; передм. В.Панченка. Чернівці : Букрек, 2014. 216 с.
10. Бестюк І. «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського: феномен тексту в контексті неміфологізму української літератури початку ХХ століття: Автореферат дисертації канд. філол. наук Харків, 2007. 19 с.
11. Бойко М. І. Вивчення життєпису художника слова. Київ : Рад. школа, 1975. 234 с.

12. Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения „Медного всадника”. Москва : Сов. писатель, 1981. 399 с.
13. Борщевський В. М. Вивчення творчості Михайла Коцюбинського в школі. 2-ге вид., доп. і перероб. Київ, 1975. 200 с.
14. Васальський В. І. Мова і стиль творів М. Коцюбинського. Київ, 1965. 334 с.
15. Відлуння самотності : Кнут Гамсун та контекст українського модернізму / Упор. Ю.Ємець-Доброносова. Київ : Факт, 2003. 472 с.
16. Волошина Н. Вивчення біографії письменника в єдності з його творчістю // Українська література в загальноосвітній школі. 2003. №8. С. 23-27.
17. Гадамер Г.-Г. Істина і метод : у 2-х т. [пер. з нім. О.Мокровольський]. Київ : Юніверс, 2000.
18. Гиршман М. Стиль как литературоведческая категория : Учебное пособие. Донецк : ДонГУ, 1984. 28 с.
19. Гуляк А. Синкретизм жанрово-стильових модифікацій прози Михайла Коцюбинського // «Наукові записки» Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського : зб. наук. пр. Серія : Філологія / відп. ред. Н. Л. Іваницька. Вінниця : вид-во Вінницького держ. пед. ун-ту, 2005. Вип. 7. С. 106—109.
20. Модернізм в ситуації «кінця постмодернізму», або дискусії навколо інших модернізмів (слов'янська перспектива) // Науковий збірник Українського Вільного Університету. Мюнхен, 2014. Т. 19. С. 164–180.
21. Гундорова Т. Модернізм після постмодерну : інші модернізми // Слов'янські обрії : доповіді XV Міжнар. з'їзду славистів (м. Мінськ, 2013 р.). Київ, 2013. Вип. 6, ч. 2. Літературознавство, культурологія, фольклористика. Історія славістики. С. 107–121.
22. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997.

23. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.) // Слово і Час. 1993. №1. С. 54-69.
24. Гундорова Т. Транзитна культура : симптоми постколоніальної травми : [статті та есеї] Київ : Грані-Т, 2013. 548 с.
25. Грицюта М. С. Михайло Коцюбинський : Літературний портрет / М. С. Грицюта. 2-е вид., доповнене і перероблене. Київ, 1961. 246 с.
26. Грицюта М. С. Михайло Коцюбинський у слов'янських літературах / М.С.Грицюта. Київ, 1964. 116 с.
27. Гром'як Р. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. Тернопіль : Лілея, 1997. 272 с.
28. Гром'як Р. Текст літературно-художнього твору: епістемологічно-когнітивні роздуми // Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007. Тернопіль : Джура, 2007. С. 268-288.
29. Денисюк І. Деякі зауваження стосовно концепції десяти томної академічної «Історії української літератури» // Слово і Час. 2006. №4. С.55-58.
30. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / І. О. Денисюк. [2-е вид., допов.]. Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний експрес», 1999. 280 с.
31. Денисюк І. Українська новелістика кінця ХІХ – поч. ХХ ст. // Українська новелістика кінця ХІХ – поч. ХХ ст. : Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). Київ : Наукова думка. 1989. С. 5-26.
32. Дзюба І. З криниці літ : у 3 т. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006—2007. Т. 3. 2007. 880 с
33. Дзюба І. М. Коцюбинський Михайло Михайлович // Енциклопедія сучасної України : у 30 т. / ред. кол. І. М. Дзюба [та ін.] ; НАН України, НТШ, Координаційне бюро енциклопедії сучасної України НАН України. Київ, 2003–2016.

34. Еко У. Поетика відкритого твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; [за ред. Марії Зубрицької]. – [2-вид., доповнене]. Львів : Літопис, 2001. С. 525-539.
35. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. М. Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 384 с.
36. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор., передмова та прим. Н.Шумило. Київ : Основи, 1998. 658 с.
37. Єфремов С. Вибране. Статті. Наукові розвідки. Монографії / Упоряд., передм. та прим. Е. Соловей. Київ : Наукова думка, 2002.
38. Єфремов С.О. Гармонійний талант // Єфремов С.О. Літературно-критичні статті / С.Єфремов; [упоряд., передм. і прим. Е. С. Соловей]. Київ : Дніпро, 1993. С.235-243.
39. Єфремов С. Історія українського письменства Київ : Феміна, 1995. 688 с.
40. Єфремов С. Михайло Коцюбинський // Єфремов С. Вибране. Статті. Наукові розвідки. Монографії / упоряд., передм. та прим. Е. Соловей. Київ : Наукова думка, 2002. 534 с.
41. Жук Н.Й. Коцюбинський про психологію митця (На матеріалі новел «Цвіт яблуні», «Intermezzo») // У вінок Михайлу Коцюбинському (Збірник статей і повідомлень) / Упор. і ред. Н.Л. Калениченко. Київ: Наукова думка, 1967. С. 96-103
42. Забужко О. Філософія національної ідеї та європейський контекст : Франківський період. Київ: Основи, 1993. 130 с.
43. Зборовська Н.В. Психоаналіз і літературознавство [посібник]. Київ: Академвидав, 2003. 392 с.
44. Звиняцковський В. Новелістика Чехова й Коцюбинського. Київ : Наук. думка, 1987. 107 с
45. Зеров М. Пам'яті М. Коцюбинського // Зеров М. Українське письменство. Київ : Основи, 2003. 260 с.

46. Зеров М. Коцюбинський і Чехов // Зеров М. Українське письменство / Упор. М. Сулима. Київ : Основи, 2003. 260 с.
47. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів : Літопис, 2001. С. 349-367.
48. Ільницький М. Поетична концепція з музичним і малярським тлом... // Яцків М. Муза на Чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. Київ : Дніпро, 1989.
49. Ільницький М.М. Лицарський турнір за ... літературу: Сучасний коментар до полеміки між Сергієм Єфремовим і Миколою Євшаном // Ільницький М.М. На перехрестях віку: в 3-х кн. Кн. 1. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С.559-575.
50. Ілюченко Г. М. Коцюбинський у Житомирі. Спогади про Михайла Коцюбинського // М. Коцюбинський. Твори в двох томах, Т. 2. Київ : Дніпро, 1966.
51. Історія українсько-російських літературних зв'язків: у 2-х т. Т.1. Київ : Наукова думка, 1987.
52. Історія української літератури ХІХ ст. : У 2-х кн. : підручник / М. Г. Жулинський, М. П. Бондар, М. Т. Яценко; за ред. М. Г. Жулинського. Кн. 1. Київ : Либідь, 2005. 656 с.
53. Історія української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. : У 2 кн. : підручник / О. Д. Гнідан, Г. Ф. Семенюк, Н. М. Гаєвська [та ін.] ; за ред. О. Д. Гнідан. Т. 1. Київ : Либідь, 2006. 624 с.
54. Історія української літератури : У 2-х т. Дожовтнева література. Київ : Наукова думка, 1987. Т.1. 638 с.
55. Йогансен М. Як будується оповідання // Йогансен М. Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2001. С.361-476.
56. Калениченко Н. Л. Великий сонцепоклонник. Київ : Наукова думка, 1960. 270 с.

57. Калениченко Н. Л. Михайло Коцюбинський: нарис життя і творчості / Н. Л. Калениченко. Київ, 1984. 328 с.
58. Калениченко Н.Л. Проза М. Коцюбинського і суміжні види мистецтва // Слово і Час. 2004. №6. С.3-9.
59. Касперський Е. Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія; [пер. з польськ. С.Яковенка; упор. і наук. ред. Д. Уліцької]. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С.518-540.
60. Кіліченко Л. М. Українська дитяча література: навчальний посібник для учнів педучилищ. Київ : Вища школа, 1988. 262 с.
61. Ковалів Ю. І. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: Посібник. Київ : Твім інтер, 2009. 460 с.
62. Козуб С. Ранній Коцюбинський // Записки історико-філологічного відділу УАН. Кн. XV. Київ, 1927. 524 с.
63. Колесник П. Й. Коцюбинський – художник слова. Київ : Наукова думка, 1964. 368 с.
64. Колесник П. Українське оповідання // Антологія українського оповідання : в 4-х т. Київ : Держлітвидав, 1960. Т.1.
65. Кононенко П. Свою Україну любіть... Київ : Твім інтер, 1996. 286 с.
66. Коряк В. Українська література. Конспект. [вид. 2]. Харків : ДВУ, 1929.
67. Костенко М. О. Художня майстерність Михайла Коцюбинського. 2-ге вид., доповнене. Київ : Радянська школа, 1969. 270 с.
68. Коцюбинська І. Під впливом лінійних ідей // Дніпро, 1963. №4. С. 148-157.
69. Коцюбинська К. Короткий опис бібліотеки М.М. Коцюбинського // Радянське літературознавство, 1938. № 2-3. С. 148-157.
70. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. Київ : Наукова думка, 1965. 450 с.
71. Коцюбинська М. Мати свою Беатріче... / Упорядник, коментарі, опрацювання текстів: С. Захаркін, М. Коцюбинська, В. Панченко //

- Коцюбинський Михайло. Листи до Олександри Аплаксіної. Київ : Критика, 2008. С.317-336.
72. Коцюбинська М. Михайло Коцюбинський – сьогоднішніми очима // Коцюбинська М. Мої обрії: У 2-х т. Т. 1. Київ : Дух і Літера. 2004. 344 с.
73. Коцюбинська М. Образне слово в літературному творі: питання теорії художніх тропів. Київ : Видавництво АН УРСР, 1960. 426 с.
74. Коцюбинська-Єфіменко З. Х. Михайло Коцюбинський: життя і творчість. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1959. 288 с.
75. Коцюбинський. Збірка статтів / За ред. Ол. Дорошкевича. Харків-Київ : Лім, 1931. Т.1. 287.
76. Коцюбинський Михайло. З глибини : Повість, новели. Київ : Факт, 2005. 208 с.
77. Коцюбинський М.М. Подарунок на іменини : Оповідання, новели, повісті / Упор та післямова М.С. Грицюти. Київ : Веселка, 1989. 322 с.
78. Коцюбинський М. Твори: У 4 томах. // Передмова П. Колесника. Т. 4. Київ : Дніпро, 1984. 324 с.
79. Коцюбинський М. Твори: У 2-х томах / За ред. М. Т. Яценко. Т. 1. Київ : Наукова думка, 1988. 577 с.
80. Коцюбинський М. Твори: У 6 томах. Т. 4. Київ : Видавництво АН УРСР, 1961. 474 с.
81. Кочерга С.О. Письменницький епістолярій : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Острог : Вежа-Друк, 2017. 219 с.
82. Кочерга С. О. Південний берег Криму в житті і творчості українських письменників ХІХ століття. Ялта : РВВ Кримського гуманітарного інституту, 2004. 35 с.
83. Кочерга С. О. Під знаком Криму (українська література ХІХ і першої третини ХХ сторіч) : навчальний посібник. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2015. 202 с.

84. Крутікова Н. Є. та ін. Єднання російської та української демократичної літератур у часи пролетарського визвольного руху // Історія українсько-російських літературних зв'язків: у 2-х т. Т.1. Київ : Наукова думка, 1987. С.274-432.
85. Крутікова Н. Є. Творчість І. С. Нечуя-Левицького (статті та матеріали). Київ : Видавництво АН УРСР, 1961. 246 с.
86. Кузнецов Ю. Б. До проблеми вивчення стилю М. Коцюбинського // Радянське літературознавство, 1988. № 3. С. 40-52
87. Кузнецов Ю. Імпресіонізм А.Головка та М.Коцюбинського ; [2-е вид.]. Київ : Пед. преса, 2004. 32 с.
88. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики. Київ, 1995. 304 с.
89. Кузнецов Ю. Б. Літературний імпресіонізм Кнута Гамсуна // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. Київ, 1998. № 9. С. 54-56.
90. Кузнецов Ю. Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського. Київ, 1989. 292 с.
91. Кузнецов Ю. Б. Розвиток психологізму в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст. Київ : Наукова думка, 1991. С. 221-250.
92. Кузнецов Ю. Б., Орлик П. І. Слідами феї Моргани: вивчення творчості М. М. Коцюбинського: посібник для вчителя. Київ : Радянська школа, 1990. 208 с.
93. Кульчицький О. Світовідчуття українця // Українська душа: Зб. наук. праць / За ред. В. Храмової. Київ : Фенікс, 1992. 562 с.
94. Кукла О. Розвиток навичок креативного мислення через спілкування у контексті оновлення змісту освіти та технологій навчання // Нова педагогічна думка, 2004. №3. С. 55-58.

95. Куп'янський Й. Я. Літопис життя і творчості Михайла Коцюбинського. Київ : Наукова думка, 1965. 350 с.
96. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. Бухарест, 1983.
97. Ласло-Куцюк М. Михайло Коцюбинський і Артур Шніцлер // Ласло-Куцюк М. Велика традиція. Бухарест, 1979. 374 с.
98. Лебідь Ан. Нотатки до біографії М. Коцюбинського. Книгоспілка, 1928.
99. Левчук Л., Кучерюк Д., Панченко В. Естетика : Підручник / За заг. ред. Л. Левчук. Київ : Вища шк., 2000. 399 с.
100. Левчук Л. Психологія : історія, теорія, мистецька практика. Київ : Либідь, 2002. 255 с.
101. Легкий М. Іван Франко і канон українського модернізму. [Спроба (де)канонізації] // Франкознавчі студії / Ред. кол. Є.Пшеничний (голов.ред.), А.Войтюк, В.Винницький та ін. Дрогобич : Вимір, 2001. Випуск перший. – 256 с.
102. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А.Волкова, О.Бойченка та ін.]. Чернівці: Золоті літаври, 2001. 634 с.
103. Лесин В.М. Словник літературознавчих термінів / Укл. В. М. Лесин, О. С. Пулинець. Київ : Рад. школа, 1965. 431 с.
104. Лісовський А. Вивчення художнього твору в його літературно-естетичній цілісності // Українська мова та література в школі, 2001. №5. С. 20-23.
105. Література. Теорія. Методологія; [пер. з польськ. С.Яковенка; упор. і наук. ред. Д.Уліцької]. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006.
106. Літературознавство : Словник основних понять; [пер. з нім.]. Тернопіль : Богдан, 2008. 280 с.
107. Літературознавча енциклопедія у 2-х томах / [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. Київ, 2007. Т. 2. 264 с.
108. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с. (Nota bene).

109. Лисенко Н. Прекрасна незнайомка Ілаялі // Парадигма : Збірник наукових праць. Львів : Класика, 1998. С. 92-104.
110. Листи до Михайла Коцюбинського : у 4 т. Ніжин : ТОВ ВКП «Аспект», 2002. Т. 2. 2002. 344 с
111. Логвин Г. Михайло Коцюбинський в школі // Українська мова та література в школі. 2002. №3. С. 19-22.
112. Логвин Г. Коцюбинський та імпресіонізм // Дивослово. 1996. №10. С.17-19.
113. Логвин Г. Ще про імпресіонізм у Коцюбинського («На камені», «Fata morgana») // Дивослово. 1999. №4. С. 3–5.
114. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Семиотические исследования по теории искусства. Москва : Искусство, 1970. 384 с.
115. Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ-ХХ століть): [монографія]; [наук. ред. Р.Гром'як]. Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. 400 с.
116. Масальський В. І. Мова і стиль творів М. Коцюбинського. Київ : Рад. школа, 1965. 125 с.
117. Матеріали до електронної хрестоматії з історії української журналістики ХХ ст. / уклад. Волобуєва А. М. / за наук. ред. Сидоренко Н. М. Київ, 2012. 802 с.
118. Матківський А. Михайло Михайлович Коцюбинський – співець класової правди // Селянська правда. 1930. №112. С. 2.
119. Мацевко-Бекерська Л. Наративна конфігурація малої прози Михайла Коцюбинського кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Дивослово. 2008. №12. С. 37–42.
120. Медведюк Л. Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізоцентризму // Слово і Час. 2003. №12. С.13-19.
121. Мирний Панас. Зібрання творів. У 2 т. Київ : Наукова думка, 1989. Т. 1. 747 с.

122. Михайлин І. Іван Франко і Зигмунд Фройд: питання естетики // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали міжнар. наук. конф. Львів, 1998. С.306-312.
123. Михайло Коцюбинський. Бібліографічний покажчик / Склав М.Мороз; відпов. ред. С. Шаховський. Київ : Наукова думка, 1964. 268 с.
124. Михайло Коцюбинський. Життя і творчість у портретах, ілюстраціях, документах. Київ, 1970. 320 с.
125. Михайло Коцюбинський. Листи до Олександри Аплаксіної. Київ, 2008. 639 с.
126. Михайло Коцюбинський. Матеріали II наукової конференції пам'яті письменника (до 100-річчя з дня народження) / За ред. В. М. Борщевського, М. К. Генного. Вінниця: Вінницьке книжково-газетне видавництво, 1963. 174 с.
127. Міщенко Д. Розвиток реалізму в творчості М. Коцюбинського. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1957. 176 с.
128. М. М. Коцюбинский и русская литература (Документы и материалы): Сб. документов и материалов / АН УССР, Институт литературы: Сост. В. Я. Звизняцковский; отв. ред. Н. Е. Крутикова. Київ : Наукова думка, 1989. 485 с.
129. Мовчун А. Елементи народознавства в повісті Михайла Коцюбинського «Fata Morgana» // Дивослово. 1996. №4. С. 24–25.
130. Могілянський М. «Чернігівський період» М.М. Коцюбинського (На підставі особистих спогадів) // Слово і Час. 1990. №12. С. 49-62.
131. Моклиця М.В. Михайло Коцюбинський (1863-1913) // Моклиця М.В. Модернізм у творчості письменників ХХст. Част.1 Українська література : Навч.посібник. Луцьк : Вежа, 1999. С.3-52.
132. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст.: Частина 1. Українська література. Луцьк : Вежа, 1999. 153 с.
133. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична і психологічна // Слово і Час. 2001. №1. С. 32-38.

134. Моклиця М.В. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика: [монографія] / М. Моклиця : [вид. 2-е, доповн. і переробл.]. Луцьк : Вежа, 2002. 390 с.
135. Муратова К.Д. Реалізм нового времени в оценке критики 1910-х годов // Судьбы русского реализма начала XX века. Ленинград : Наука, 1972. 283 с.
136. Мороз М. Михайло Коцюбинський: Бібліографічний покажчик. Київ, 1964. 268 с.
137. Музичка А. Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського // Коцюбинський. Збірка статтів / За ред. Ол. Дорошкевича. Харків-Київ : Лім, 1931. Т.1. 287.
138. Наєнко М. Іван Франко : тяжіння до модернізму. Київ : Академвидав, 2006. 96 с.
139. Наєнко М.К. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. Київ : Просвіта, 2008. 1064 с.
140. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. Київ, 1981. 367 с.
141. Наливайко Д. Сучасна літературна компаративістика : аспекти і тенденції // Слово і Час. 2007. №5. С.18-27.
142. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.
143. Науменко Н.В. Символіка як стильова домінанта української новелістики кінця XIX – початку XX століть. Київ : НУХТ, 2005. 204 с.
144. Неділько В. Методика викладання української літератури в середній школі. Київ : Вища школа, 1978. С.105-137.
145. Нечуй-Левицький І. Твори. Київ : Видавництво «Молодь», 1965. 220 с.
146. Нечуй-Левицький І. Твори в двох томах. Київ : Наукова думка, 1985. Т.1. 638 с.

147. Ніцше Ф. Народження трагедії з духу музики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. [2-е вид., доп.]. Львів : Літопис, 2001. С.55-70.
148. Ніцше Ф. Так казав Заратустра; [пер. з нім. А.Онишко, П.Таращук]. Київ : Основи, 1993. 415 с.
149. Новікова Л. Імпресіонізм новели Михайла Коцюбинського «Intermezzo» // Дивослово. 2005. №6. С. 19–20.
150. Онацький Є. Українська емоційність // Українська душа : Зб. наукових досліджень. Київ : Фенікс, 1992. С.36-47.
151. Окорков В. С. Педагогічні ідеї М. М. Коцюбинського: педагогічна бібліотека вчителя. Київ : Радянська школа, 1969. 94 с.
152. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999. 670 с.
153. Павличко С. Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського // Українська мова та література. 2003. Ч. 1. С. 4–11.
154. Панченко В. Капрійські сюжети: «Італійська» проза Михайла Коцюбинського і Володимира Винниченка. Київ : Факт, 2003. 496 с.
155. Партолін М. П. Світогляд М. М. Коцюбинського. Харків : Видавництво Харківського державного університету імені О. М. Горького, 1965. 306 с.
156. Пащенко М.В. Метафорична природа новели : (структура, рецепція, концептуалізація) : [монографія]. Одеса : Астропринт, 2009. 296 с.
157. Пащенко М. В. Поетика одного новелістичного роману : Метафоризація та узагальнення. Одеса, 1992.
158. Петров В. Історія української літератури. Мюнхен-Львів, 1994. 330 с.
159. Піддубна Р. «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського: міфопоетика та ліро-епос // Слово і Час. 1992. №11. С. 68-72.
160. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський: літературний портрет. Київ : Академія, 2010. 300 с.

161. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія. Вид. 2-ге, доп. і переробл. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 392 с.
162. Поліщук Я. «Пейзаж людини» від Михайла Коцюбинського // Дивослово. Київ. 2004. №10. С. 44.
163. Поліщук Я. Сецесія : стиль парадоксів // Слово і Час. 2000. №4. С.37-44.
164. Поліщук Я. Соцреалістична технологія возведення в класики // Семіосфера радянської культури : знаки і значення. Київ-Ніжин : Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2011. 288 с.
165. Попович К.М. Коцюбинський у контексті молдавського ареалу // Слово і Час. 1999. №1. С. 36–40.
166. Поспелов Г. Проблемы литературного стиля. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1970. 330 с.
167. Потупейко М. М. Михайло Коцюбинський: ранній період життя і творчості. Київ, 1964. 258 с.
168. Пригодій С. М. Літературний імпресіонізм в Україні та США : Типологія та національні особливості. Київ : Нора-прінт, 1998. 312 с.
169. Радионова Т. Катарсис и художественное восприятие // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту : Збірник наукових праць на пошану проф. Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя. Одеса : Астропрінт, 2003. С. 281-297.
170. Регрут П. В. Естетична реабілітація постаті Михайла Коцюбинського в період шістдесятництва // Вісник Черкаського університету. Серія : Філологічні науки : наук. журн. / Черкас. нац. ун-т ім. Богдана Хмельницького. Черкаси : Вид-во Черкас. нац. ун-т, 2017. №1. Кн. 1. С. 40-46.
171. Регрут П. В. Множинність рецептивних моделей творчості Михайла Коцюбинського в посттоталітарних координатах // Мова і засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі : Матеріали

- міжнародної науково-практичної конференції: м. Львів, 11-12 вересня 2015 р. Львів: «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2015. С. 85-91.
172. Регрут П. В. Новаторські ідеї Михайла Коцюбинського на шляху від класичного реалізму до імпресіонізму на початковому етапі творчості [Електронний ресурс] // Синопис: текст, контекст, медіа : електрон. наук. фах. вид. / Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка, Гуманіт. ін-т. Київ: [б. в.], 2017. Режим доступу до ресурсу : <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/241>
173. Регрут П. В. Рецепція творчості Михайла Коцюбинського: сучасні літературні тенденції // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна» : збірник наукових праць. – Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2017. Вип. 65. С. 75-80.
174. Регрут П. В. Рецепція творчості Михайла Коцюбинського: основні стратегії та етапи // Humanities and Social sciences in the Era of Globalization. Budapest, 2017. С. 25-29
175. Регрут П. В. Роздвоєння особистості у психологічних студіях Миколи Хвильового та Михайла Коцюбинського // Філологічні зошити. Літературознавство : Збірник студентських наукових статей. Випуск II. Рівне, 2014. С. 38-45.
176. Регрут П. В. Створення рецептивних моделей творчості Михайла Коцюбинського як пріоритетний напрям сучасних літературознавчих досліджень // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство) : збірник наукових праць / за ред. Оксани Філатової. №1 (19), квітень 2017. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. С. 180-185.

177. Рисак О. Найперше – музика у Слові : Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі к. ХІХ – поч. ХХ століття [монографія]. Луцьк : Вежа, 1999. 402 с.
178. Рудницький Л. До феномена української літератури // Українознавство. Електронне фахове видання. 2001. Режим доступу <http://www.ualogos.kiev.ua>.
179. Рудницький М. Автор «Intermezzo» // Спогади про Михайла Коцюбинського / Упор., післямова та прим. М. Потупейка. Київ : Дніпро, 1989. 486 с.
180. Саліковський О. Із спогадів про М.М. Коцюбинського // Спогади про Михайла Коцюбинського / Упоряд., післямова та прим. М. М. Потупейка. 2 вид., доп. Київ : Дніпро, 1989. С. 26-29.
181. Семенчук І. Р. Зачаровані красою: розповіді про письменників: книга для вчителя. Київ : Радянська школа, 1988. 224 с.
182. Сивокінь Г.М. Літературний жанр і читачі // Сивокінь Г.М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. Київ : Фенікс, 2006. 304 с.
183. Скоробогатько Н. Михайло Коцюбинський // Історія української літератури. Кінець ХІХ - початок ХХ ст. : у 2 кн.. Київ, 2005. Кн. 1. С.280-352.
184. Слабошпицький М. Що записано в книгу життя : Михайло Коцюбинський та інші : роман. Київ : Ярославів Вал, 2012. 352 с.
185. Смілянський Л. Михайло Коцюбинський: повість. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1955. 156 с.
186. Солод Ю. Українська класична література: конспект: навчальний посібник за програмою 9-10 класів. Вид. випр., пошир. Київ : Світло знань, 2006. 448 с.
187. Софронова Л.А. Культура сквозь призму поезики. Москва : Языки славянских культур, 2006. 828 с.

188. Сохань Г.С. Особливості асоціативно-образного мислення Михайла Коцюбинського – прозаїка : автореф. дис. ... канд.. філолог. наук : спец. 10.01.01. Львів, 2006. 20 с.
189. Спогади про Михайла Коцюбинського / Упоряд. М.М.Потупейко. Київ, 1962. 432 с.
190. Стебун І. Атеїстичні мотиви в творчості Михайла Коцюбинського // Безбожник. 1937. 29 вересня.
191. Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. Київ, 1958. 315 с.
192. Стебун І.М. Михайло Коцюбинський. Життєвий і творчий шлях. Критико-біографічний нарис. Київ : Держлітвидав, 1938. 168 с.
193. Стебун І. О.М. Горький і М.М. Коцюбинський // О.М.Горький і М.М.Коцюбинський : Зб. матеріалів. Київ : Держлітвидав, 1937. С. 5-27.
194. Тахо-Годи М.А. Литература и живопись // Тахо-Годи М.А., Лосев А.Ф. Эстетика природы и ее стилевые функции у Р.Роллана. Москва : Наука, 2006. С.252-272.
195. Тичина П. Артур Шніцлер // Зібрання творів : У 12-ти т. Київ : Наукова думка, 1987. Т. 8. Кн. 1.
196. Тичина П. Михайло Михайлович Коцюбинський // Зібрання творів: У 12-ти т. : Статті, рецензії, доповіді, виступи. 1946-1959. Київ : Наукова думка, 1987. Т. 9.
197. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : [підручник для гуманітаріїв]. Київ : Правда Ярославичів, 1997. 448 с.
198. Токмань Г. Методика викладання української літератури в старшій школі: екзистенційно-діалогічна концепція. Київ : Мілленіум, 2002. 320 с.
199. Турган О. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. і античність : Шляхи сприйняття і засвоєння. Київ, 1995.
200. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. [2-е изд., стер.]. Москва : Академия, 2008. 332 с.

201. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. : Оповідання. новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). Київ : Наук. думка, 1989. 688 с.
202. Фащенко В. В. Із студій про новелу // В.В.Фащенко. У глибинах людського буття. Одеса : Маяк, 2005. С.158-510.
203. Федоренко Є. Пошуки М. Коцюбинського – стиліста // Українське слово. Київ. 1994. С. 91-103.
204. Филипович П. Розвиток психологічної новели Коцюбинського // Коцюбинський М. Твори. Харків-Київ : Книгоспілка, 1930. Т. 4. С. 7-11.
205. Филипович П. Українське літературознавство за 10 років революції // Филипович П. Література. Статті. Розвідки. Огляди. Нью-Йорк-Мельборн, 1971. С.514-526.
206. Филипович П. «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського // Филипович П.П. Літературно-критичні статті / Передм., упор. і прим. С.Гречанюка. Київ : Дніпро, 1991. 376 с.
207. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібр. творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1981. Т.31. С.45-119.
208. Франко І. Старе і нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібр. творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1982. Т.35. С.91-112.
209. Франко І. Інтернаціоналізм та націоналізм у сучасних літературах // Франко І. Зібрання творів : У 50-ти т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 31. 768 с.
210. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Зібрання творів: У 50-ти т. Київ : Наукова думк, 1982. Т.35. 588 с.
211. Фройд З. Вступ до психоаналізу : Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками. Київ : Основи, 1998. 709 с.
212. Фройд З. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької; [2-вид., доп.]. Львів : Літопис, 2001. С.109-116.

213. Циховська Е. Острів як втеча від дійсності у творчості Л. Стаффа і М. Коцюбинського: структура «Я — Інший» // Літературознавчі студії : зб. наук. праць. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. Вип. 29. С. 408-415.
214. Червінська О. Рецептивна поетика (історико-методологічні та теоретичні засади): Навчальний посібник. Чернівці : Рута, 2001. 56 с.
215. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст : Образ людини в творчості письменника // Сучасність. 1973. Ч. 6. С. 30-51.
216. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст : Образ людини в творчості письменника // Сучасність. 1973. Ч. 7. С. 70-96.
217. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: Образ людини в творчості письменника // Сучасність. 1973. Ч. 9. 39-60.
218. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст : Образ людини в творчості письменника // Сучасність. 1973. Ч. 10. 27-48.
219. Чижевський Д. Слов'янський реалізм // Слово і Час. 2004. №8. С.48.-63.
220. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур : у 2 кн. ; [пер. з нім.]. Київ : ВЦ «Академія», 2005. 288 с.
221. Шамрай А. Творчість М. Коцюбинського в літературному оточенні // Відлуння самотності : Кнут Гамсун та контекст українського модернізму / Упор. Ю.Ємець-Доброносова. Київ : Факт, 2003. 472 с.
222. Шева О. «Фата морагана» Михайла Коцюбинського. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1956. 238 с.
223. Шевченко Т. Кобзар. Київ : Дніпро, 1987. 638 с.
224. Шевчук В. Листи до Михайла Коцюбинського // Листи до Михайла Коцюбинського : у 4 т. Київ : Українські пропілеї, 2002. Т. 1 : Айхельбергер-Гнатюк. 2002. С. 4—22.
225. Шумило Н. Від соціальних настроїв до літературних (кінець XIX – початок XX ст.) // Українська мова та література. 1997. №6. С.10-17.
226. Шумило Н. Модернізм в художній інтерпретації традиціоналістів // Літературознавство : Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації

- україністів (Харків, 26-29 серпня 1996 р.) / Відповід. ред. О.Мишанич. Київ, 1996. С.440-448.
227. Шумило Н. Під знаком національної самобутності : Українська художня проза і літературна критика к. ХІХ – поч. ХХ ст. Київ : Задруга, 2003. 354 с.
228. Шумило Н.М. До проблеми «ліризації» української прози кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Проблеми історії та теорії реалізму ХІХ – початку ХХ ст. : [зб. наук. праць / відп. ред. М.Т.Яценко]. Київ : Наукова думка, 1991. С.250-265.
229. Шупта-В'язовська, О. Художній часопростір як спосіб вираження несвідомого в прозі Михайла Коцюбинського // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2009. №12. С. 102–105.
230. Юнг К.-Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры ХХ века : Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. Москва, 1991. С.116-120.
231. Юриняк А. Літературні жанри малої форми. Київ : Смолоскип, 1996. 131 с.
232. Яцків М. Муза на Чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. Київ : Дніпро, 1989. 846 с.
233. Яусс Г.-Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика. Пер. Ю. Прохаська // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів: Літопис, 2001. С. 368-405.
234. Яусс Г.-Р. Рецептивна естетика й літературна комунікація // Слово і час. 2007. № 6. С. 37–46.
235. Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Київ : AirLand, 1996. 184 с.