

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО
В ЛІТЕРАТУРІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ НОВЕЛИ «ТІНІ НЕТЛІННІ» МИХАЙЛА ІВЧЕНКА)

У статті окреслено поле літературної комунікації авторів 20-х років ХХ ст. із творчістю М.Коцюбинського. Палімпсестну поетику новели М.Івченка вирізняє не тільки зв'язок із прототекстами (Мопассана, М.Коцюбинського, Р.Тагора), а й із наступними – зокрема з оповіданнями В.Підмогильного. «Тіні нетлінні» стверджують інтертекстуальне партнерство з «Тінями забутих предків» й у тенденціях розвинутого символізму апологізують філософію трансценденталізму – абсолютний непізнаваний вимір, де звучать «сонячні кларнети» і розгортається «блакитний роман».

Ключові слова: реценція, інтертекстуальність, ремінісценція, поетика палімпсеста, міфологема «тіней забутих предків».

В статтє обозначена сфера літературної коммунікації писателєй 20-х годов ХХ ст. с творчеством М.Коцюбинского. Палимпсестную поэтику новеллы М.Ивченко отличает не только связь с прототекстами (Мопассана, М.Коцюбинского, Р.Тагора), но и с последующими – с рассказами В.Пидмогильного. «Тени нетленные» утверждают интертекстуальное партнерство с «Тенями забытых предков» и в тенденциях высокого символизма апологизируют философию трансцендентализма – абсолютное непознанное измерение, где звучат «солнечные кларнеты» и разыгрывается «голубой роман».

Ключевые слова: реценция, интертекстуальность, реминисценция, поэтика палимпсеста, мифологема «теней забытых предков».

This article explains the field of literary communication of authors of the 20-th XX century with the creative work of M.Kotsubynskiy. Poetics of palimpsest of the novel by Myhailo Ivchenko is conected so with prototexts (by Mopassan, M.Kotsubynskiy, R.Tagor) as with stories by V.Pidmogylnyi. The novel «Imperishable shadows» affirms the intertextual partnership with «Shadows of forgotten ancestors». The first novel in the tendencies of well-developed symbolism denotes the philosophy of transtsendental – it is like unpercepted measure in which «sunny clarinets» are souhded and «a blue novel» is expanded.

Key words: reseption, intertextuality, reminiscence, poetics of palimpsest, mythologema of «shadows of forgotten ancestors».

Рецепцію творчості Михайла Коцюбинського в літературі високого модернізму 1920-х років умовно можемо звести до двох форм – наукової (під різними ракурсами прозу М.Коцюбинського відчитують С.Козуб, В.Коряк, М.Могилянський, А.Музичка, П.Филипович, А.Шамрай, Ф.Якубовський та ін.; С.Єфремов та М.Зеров, відводять йому поважне місце в каноні національної літератури) та художньої, коли рецепція стає креацією, що спричинює розмаїті інтертекстуальні моделі у текстах найодіозніших авторів як «буржуазного» Києва, так і «пролетарського» Харкова (В.Мельник). Обрана лектура в рецепції нового покоління оцінюється як запорука вдалої стратегії у формуванні національної літератури світового рівня: йдеться про тенденцію елітарного літературного дискурсу неокласиків і «ланківців» (марсівців) та рівняння на «психологічну Європу» у виконанні «ваплітян». Діапазон стосунків Учитель – Учень складають такі «київські» авторитети, як Максим Рильський («Intermezzo» називається в одному із циклів дебютної збірки «На білих островах» – 1910), також М.Коцюбинському присвячений прозовий лірико-філософський «малюнок» «Художник» – 1913. У сфері «літературної комунікації» [23] з Коцюбинським – новели Михайла Івченка: «До землі (Лірика осені)» (1917), «Тіні нетлінні» (1919). Трагічне каліцтво Андрія Волика зі знаменитої «Fata morgani» стає пуант-шоком новели «У хаті Штурми» (1920) Григорія Косинки, а в романі Валер'яна Підмогильного «Місто» (1927) ця повість, прочитана Степаном Радченком, знакує трансформацію його свідомості. Поет Тодось Осьмачка, який, як відомо, розпочинав у «Ланці», у написаному в еміграції романі «Старший боярин» (1944) згадує ранній твір класика «На віру» (1891): те, що героїня роману Варка сприймає події повісті «На віру» як документальний факт («на віру»), споріднює неонародницьку тенденцію твору Осьмачки з народницькою – раннього Коцюбинського. Борис Антоненко-Давидович літературний репортаж «Землею українською» розпочинає оповіддю під назвою «Там, де тіні забутих днів» (1927): часопростір твору поділений на «колись» (міф козаччини як конденсат активного національного пробудження – «тіні забуті») та «тепер» (герой діагностує злободенну проблему національно-духовного виродження, зокрема комплекс «мазайла»). Вирізняє твір алюзія на повість «Тіні забутих предків» та інтертекстуальний зв'язок із романтичним осмисленням локусу степу в Т.Шевченка і з історіософським – в Маланюка: тут в образі «подоланого віками» степу, що «заснув непробудним сном у легенді», «поховав /.../ скарби своїх давніх днів» [2, с. 599], відчутні водночас докір, ностальгія й іронія наратора в оцінці національної свідомості українців ХХ ст.

Авангардні настанови «пролетарського» Харкова базовані на інтертекстуальному зв'язку з творчістю М.Коцюбинського. Принциповими стають теоретичні (чи радше формальні, що доречно у час жвавих обговорень методології формалізму) питання «як текст зроблений» (за аналогією до «Як будується оповідання» М.Йогансена). Це насамперед демонструє проза Миколи Хвильового: психоаналітична матриця новели «Я (Романтика)» відчитується через месидж-присвяту «Цвітові яблуні».

Творчість М.Коцюбинського в рецепції лідера «ваплітян» – це один із способів реалізації гасла «дайош інтелігенцію!»: засобами інтертекстуальності формувати ерудованого реципієнта, що, приміром, зустрічаємо у «Вальдшнепах» через алюзійне відсилання до «Сміху» чи у паралелях «Пуделя» і «В дорозі», про що йдеться в листах Хвильового до Зерова. З творчістю М.Коцюбинського типологічно пов'язана знаменита «Земля» (1930) О.Довженка. Міфологічний закон з новели «Що записано у книгу життя» (1910) («Старе листя спадає, молоде наростає. Зима гине, як надходить весна, зерно гниє в землі, випускаючи парость. Так все ведеться, відколи світ» [13, с. 147]) можемо розглядати палімпсестом новели «Елегія» Хвильового та архетипом першої сцени кіноповісті Довженка: ідилія «тихого відходу» діда Семена паралелізується із зображенням малолітньої дитини, що намагається вкусити плід. Логічність, «законність» цієї смерті сугестує зв'язок нащадків із «забутими предками»: «Тільки дивне хвилювання на якусь мить пойняло серця нащадків і відчуття врочистої таємниці буття – немовби всі вони раптом торкнулися безмежності часу і його гармонійних законів» [5, с.110]. Нумінозний потенціал міфологеми «тіні забутих предків» закорінений в емоції страху, натомість у Довженковій кіноповісті ця готична візія потойбіччя нівелюється й осмислюється у відверто іронічному ключі: намагання діда Григорія почути «звідти» голос свого померлого приятеля; цвинтар у центрі села, тому мертві почувались як удома, «біля їх могил гралась діти, а в неділю сюди сходились на посиденьки баби», «на хрестах часом сушилась білизна або якась макітра чи глечик...» [5, с.117]. В.Панченко припускає, що М.Коцюбинський – попередник Юрія Яновського у розробці мариністичної теми в національній прозі [16, с. 5]. У пізнішому оповіданні «Фантазія» (1939) автор «Майстра корабля» у дусі вже усталених соцреалістичних стереотипів футурологізує утопічний мотив: до М.Коцюбинського з'їжджаються молоді автори привітати його із 75-літтям. Авторитетом називав М.Коцюбинського і конструктивіст Валер'ян Поліщук: «Леся Українка і Коцюбинський для мене зорять» [18, с. 56].

Окреслене поле літературної комунікації авторів 20-х років ХХ ст. із творчістю М.Коцюбинського, безперечно, не є вичерпним, а лише є знаковим і плідним для постмодерних літературозавчих тенденцій, методологічний інструментарій яких спрямований на відстеження своєї генеалогії: від рецептивної естетики (фіксації читацької реакції, оцінки) до формування міжтекстових зв'язків, до інтертекстуальності, відправне твердження якої належить Р.Барту («кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культурного оточення. Кожен текст – це нова тканина, зіткана зі старих цитат. Фрагменти старих культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т.д. – всі вони поглинуті текстом і змішані в ньому, оскільки завжди до тексту і довкола нього існує мова» [8]). Ілюструє це спостереження феномен матрициду в літературі 1920-х: від новели М.Коцюбинського «Що записано в книгу життя», яка виконує

роль прототексту, до «Я (Романтика)», «Мати» М.Хвильового та «Чистила мати картоплю...» і «Війна» П.Тичини [17, с. 81—82].

У рецепції раннього Павла Тичини Коцюбинський – автор «Intermezzo», італійських образків, міфу Гуцулії, що вказує на спільну точку перетину їхніх творчих методів: зокрема міфопоетичности (солярний міф), міфогенної метафорики – синестезії тощо, що, загалом, вимагає нового прочитання, здійсненого свого часу Г.Клочечком [9]. Натомість у рецепції «соцреалістичного» Тичини Коцюбинський – автор «Fata morgani», канонізованого твору в літературі вульгарного соціологізму, що підтверджує збірка, видана з нагоди відзначення століття з дня народження прозаїка, «На «суботах» М.Коцюбинського» (1963), поезії якої вражають антихудожньою риторикою. Утім, із «відчуттям духовної свободи» (М.Коцюбинська) 1960-х рр. і сакралізованим ювілеєм класика асоціюється інший твір М.Коцюбинського – кінематографічна інтерпретація «Тіней забутих предків» режисера С.Параджанова і його талановитої команди. Знаковою в історії цього періоду стала і презентація фільму 4 вересня 1965 року в кінотеатрі «Україна» (Київ), коли частина публіки влаштувала акцію протесту проти арештів і репресій радянської влади. Відтак, без перебільшення, можемо стверджувати, що саме цей твір наділений феноменальною силою впливу на духовне буття нації.

Мотив «забутих тіней» в українській літературі ХХ ст. завдяки твору М.Коцюбинського набув статусу міфологеми – сконденсованого філософського образу, ментально закоріненого культурного коду. Він зринає не тільки в період «золотого десятиліття» 1920-х рр., а й другої половини ХХ і вже навіть початку ХХІ ст. Маємо на увазі твори В.Шевчука «Стежка в траві. Житомирська сага» (1967 – 1989) та «Тіні зникомі. Сімейна хроніка» (2002), повісті «Мавка» (2001) російської авторки Ф.Грімберг та «Аглая» (2010) Артема Сокола. Внаслідок активної рецепції текст-код «Тіні забутих предків» став культурним кодом, що, у свою чергу, генерує нові літературні смисли: інтертекстуальні моделі поезій «В горах є ще дві гражди. Хлопці, знімайте кіно...» Василя Герасим'юка, «Незнятий кадр незіграної ролі. Іванові Миколайчуку» Ліни Костенко та новели «Різдвяна казка» Володимира Даниленка базовані на зв'язку із фільмом С.Параджанова.

У фокусі пропонованого дослідження – новела М.Івченка «Тіні нетлінні» (1919), художню самобутність якої визначає «інтертекстуальний діалог» (У.Еко) із творами М.Коцюбинського (особливо з «Тінями забутих предків»), Гі де Мопассана (новела «Перший сніг», щоденникові записи «На воді») та В.Підмогильного. Механізми відлуння цих текстів у художній фактурі «Тіней нетлінних» детермінують верифікацію «палімпсеста» (Ж.Женетт) ([8], [3], [20]). Відтак ставимо за мету проаналізувати міжтекстові зв'язки, що просвічують кризь поетику й семантику новели «Тіні нетлінні».

Творча індивідуальність М.Івченка, автора дебютної збірки «Шуми весняні» (1919), у якій уміщена ця новела, сформована під впливом М.Коцюбинського ([7, с. 9], [22, с. 173], [21, с. 64]). Резонно трактувати «тінь

Коцюбинського» в ранньому творі М.Івченка як наслідок учнівського схилення перед Майстром, враховуючи в парадигмі розвинутого символізму (ознаменованого «Сонячними кларнетами» і «Блакитним романом») естетичну спадковість раннього модернізму кінця ХІХ – початку ХХ ст. Взорування молодшої генерації на вершинні твори попередньої епохи імплікує формування інтертекстуальної практики, в основі якої – оцінний акт, що має на меті засвідчити «літературну еволюцію»: «Інтертекстуальність стає своєрідним викликом для читача. Він має апробувати не тільки новий стиль епохи – має також висловити згоду на нові, на тлі попереднього досвіду, інтертекстуальні відносини» [4, с. 307]. Характер таких відносин фіксують творчі паралелі Коцюбинський / Івченко на рівні стилю (імпресіонізм), світогляду (пантеїзм) та жанру (новела як привілейований жанр раннього модернізму у другій половині 1920-х поступиться жанру роману, відповідно Івченко стане автором «Робітних сил» (1929)).

У поезиці твору «Тіні нетлінні» виразні магістральні теми раннього модернізму, однак мистецька інтерпретація їх – універсалізація художнього світу – витримана в тенденціях зрілого символізму: феномен тіні чи танцюючої тіні (пригадаймо «Камінного господаря» Лесі Українки, «В лабетах (Танець тіней)» М.Яцкова чи «Поза межами болю. Картина з безодні» О.Турянського тощо), символи танцю і блакитної барви, культ потойбіччя, мотив ночі, тема творчості – музики; символічні імпресії, домінуючий ліризм, прийоми синестезії в поетичному мовленні твору («співи срібно-блакитні», «золотострунна дівчина» [7, с. 134] і под.) тощо. Дається взнаки атмосфера мистецького Києва цього періоду. У 1919 році М.Івченко входив до Товариства українських письменників і митців «Музагет» [7, с. 8], де «формувалась нова, третя з черги, хвиля модерністичного руху» (після відповідно молодомузівців та хатян), а вихід альманаху «Музагет» ототожнювався з розвитком і зрілістю символізму як стилю, його апофеозом [19, с. 195].

Переконливе мотиваційне опертя в інтерпретації новели «Тіні нетлінні» як палімпсесту створюють біографічні факти. Повертаючи наприкінці 1980-х ім'я М.Івченка в історію національної літератури, дослідники стверджували амплуа прозаїка як «людини культури»: знавець мов (англійської, французької), перекладач; згадують біографи про епістолярне спілкування з Р.Тагором і захопленням філософією (індуською, Г.Сковороди) тощо. В. Шевчук узагальнює: «Михайла Євдокимовича оточували визначні культурні діячі того часу, до яких належав і він сам» [22, с. 177] і далі: «був літературним діячем широкої освіченості й культури» [22, с. 178]. Реноме автора «Тіней нетлінних» як «людини культури» уможливило аналіз його новели як зразка «прози культури», еквівалентним варіантом якої є поезика палімпсесту [3, с. 24].

Особливості потрактування мотиву «тіней забутих предків» у художньому творі М. Івченка дозволяють звернутися до міфокритичної літературознавчої методології. Культ предків контекстуально об'єднує такі міфопоетичні твори Коцюбинського: «Як ми їздили до криниці» (1908), «Що

записано в книгу життя» (1910) та «Тіні забутих предків» (1911). У новелі «Як ми їздили до Криниці» (1908) події розгортаються «в ніч під десяту п'ятницю» [12, с.11], під магічним впливом якої головний герой усвідомлює свій зв'язок із предками: «Я думаю про тих мудрих людей, що ставлять церкви, монастирі й каплиці в найкращих диких місцях: вони знають, що роблять, – вони промовляють не стільки до нас, як до живих в нас пращурів наших, що віками справляли священні грища по гаях і дібровах та палили там жертви» [12, с. 11], що зрештою посилюється нестримним прагненням самому «розкласти священний вогонь і видобуть з грудей дримаючий предківський голос» [12, с. 11]. А от цитата із Мопассанових щоденникових записів «На воді»: «/.../ вертаюсь до первісного життя. / Коли гарна погода, в моїх жилах прокидається кров давніх фавнів, хтивих та мандрованих, і не брат уже я людям, а брат усіх істот і всіх речей» [15, с. 240], – та захоплена реакція Коцюбинського у листі до дружини: «Вчора стрічав Новий рік з Мопассаном. Читав «На воді». Яка це гарна, чаруюча річ, скільки в ній поезії, гнучкої думки, блискучих місць і фарб! Чудова річ, варто перечитати» [13, с.158]. Водночас психоаналітичну вказівку на «живих в нас пращурів наших» можемо розцінювати як евристичний потенціал прозаїків, що, по суті, випередила епохальне відкриття американських міфокритиків 1957 року У.Уімса і К.Брукс, вражаюча ідея яких так звучала: первісна людина все ще живе в нас, людина ХХ ст. відтворює символи давніх міфів у власних снах, мріях, художніх творах [10, с. 135]. Таке спостереження поширюється і на творчий метод М.Івченка: «Десь в глибоких нетрях їхніх [людських – І.Б.] душ zostались ще далекі смутні спомини про первісні свята землі, про ті часи, коли небо і земля бриніли одною музикою блакиті і в потоках її купалися душі людські» [7, с. 116]. У вступній преамбулі новели (витриманій у жанрі «поезії в прозі») герой М.Івченка, ніби щойно по прочитанні повісті Коцюбинського, діагностує: «/.../ з глибоким болем шукає люд минулих первісних часів» [7, с. 116]. Цей болісний пошук – це туга за золотим віком, за раєм, що в літературі *fin de siècle* співмірна тузі «за красою», це екзистенційна спрага гармонії.

«Мнемонічний слід» (Ю.Ковалів) повісті Коцюбинського, помітний у творі Івченка, свідчить про силу впливу «Тіней...» на прозаїка-початківця, результатом чого стає імпліцитна ремінісценція. Рефлексивний герой – митець: у повісті Іван Палійчук – музика, у новелі пан Стась – композитор. Обраниці обох чоловіків – тонкі творчі натури. Містичне спілкування з коханим панна Ія Пташинська втілює в музичній медитації: «А Іечка дбала про вас. Кожного ранку отут грала на роялі. Се вам посилала вона свої радості. І пісні її були світлі, такі чисті», – розповідала сестра Ії. У національній міфотворчості органічно трансформуються «тагорівські ремінісценції» [1, с. 6] музичності світу («пісні землі» [7, с. 126]). Візуалізація музики поєднує міфопоетику творів: настроєво-емоційне нюансування зводиться до космогонічної моделі, радше космічної ієрогамії Неба і Землі, з якої бере початок все, що існує: «коли Небо зустрічається з Землею, життя вибухає незліченними формами на всіх рівнях буття.

Ієрогамія – це акт творення, вона є водночас космогонією і біогонією, творенням Всесвіту і творенням життя» [6, с. 254].

Повість «Тіні забутих предків» М.Коцюбинського	Новела «Тіні нетлінні» М.Івченка
«/.../ чудна пісня, якої ніхто не грав, тихо спадала на зелену отаву царинок, де вигідно послали свої тіні смереки. Холодно було і мороз йшов поза шкуру, коли вилітали перші свистячі згуки. Наче зими лежали по мертвих горах. Та ось з-за гори встає вже бог-сонце і вкладає свою голову в землю. Зрушилися зими, збудилися води, і задзвеніла земля од співу потоків. Розсипалось сонце пилом квіток, легким ходом ідуть по царинках нявки, а під ногами у них зеленіє перша трава. Зеленим духом дихнули смереки, зеленим сміхом засміялися трави, на всьому світі тільки дві барви: в зеленій – земля, в блакитній – небо... А долом Черемош мчить, жене зелену кров гір, неспокійну й шумливу» [12, с. 186].	«Повільно і в'яло повстали перші звуки і, здавалось, скаржились комусь, що розбуркали їх спокій. Але раптом звідкись проскочив ясний і весняно-теплий пук сонця. І все змінилось. / І немає важких суморочних покоїв, і немає болів. / По луках – трави, м'які й зелені, пахучі соками землі. По травах – квіти жовті, червоні, помережались, як зорі. Срібною, холодом пахучою рососою заслалось все навколо. А в росах купаються промені сонця, сяють, привітами стеляться. І небо тонко-блакитне спустилось і злилось в поцілунку з землею. І в блакитно-сонячній музиці дзвенить пишно все навколо» [7, с. 128].

Свято Різдва – спільний хронотоп обох творів – час спілкування з Тінями: «І коли так молились, Іван був певний, що за плечима у нього плаче, схилившись, Марічка ... [12, с. 208]; «Певне, Ія ходить. Вийшла з могили і пригадає старі часи земного життя. Пробує грати на роялі, але не осилить пальці клавішів. Цілує речі, щось шепоче їм. Останки життя забирає від них, зоставляючи лише печаль смерті» [7, с. 121]. До речі, такі художні фактори новели, як просторовий локус зимового лісу, коні як провідники в інший часопросторовий континуум, сакральний час Різдва, – інспірують ранне оповідання М.Коцюбинського – «Ялинка» (1891). Інфантильність головного героя підтверджує стилізація казки в образотворенні зимового лісу («шелести лісу» сугестують «чарівну казку дитячих часів» [7, с. 117]; дерева повбирались «в далекі пишні казково-прекрасні гірлянди. За ними палаци, а в них – Царівна Зими, прекрасна панна, /.../» [7, с. 118]). Лейтмотив повісті – балансування Івана над прірвою, відчуття всепоглинаючої безодні, вселенської ночі. У новелі психологема «погляду в себе» символічно осмислюється так: «Настала ніч, /.../ розкривалась безмежно-глибока, страшна своєю темрявою безодня. / І коли підходив і заглядав до неї, божевільний жах охоплював всього і в нервових хвилях увесь тремтів» [7, с. 129].

Чоловіки (Іван, Стась) переживають смерть коханих жінок з нестерпним відчуттям відчуження у цьому світі, дисгармонію тут-і-тепер. Разюча схожість у передачі відчаю героїв вражає:

Повість «Тіні забутих предків» М.Коцюбинського	Новела «Тіні нетлінні» М.Івченка
«Гусок обіймав серце Івана, душа банувала за чимсь кращим, хоч невідомим, тяглася в інші, кращі світи, де можна б спочити» [12,	«Стискалося серце в болісній тузі, і здавалось, нема куточка на землі, куди можна було б сховатись, в маленький

Однак, якщо смерть Марічки знакує духовне вмирання Івана, то у новелі, навпаки, унаслідок переживання смертельної втрати її Стась усвідомлює причетність до трансценденту, що і символізують Тіні Вічно-Нетлінні («Немає смерті, немає бруду, немає сліз. І Тіні Вічно-Нетлінні, і Ія моя вічно жива, вічно нетлінна. І любов у моїх грудях вічно невмируща!» [7, с.134]). Тіні Вічно-Нетлінні – художня верифікація Абсолюту, ідеальні прояви якого – почуття вселенської любові, втілення її креативно-сакрального потенціалу в коханні, мистецькому натхненні, радісній насназі буття. Символічно, що це усвідомлення герой переживає на світанку, із народженням нового дня, що маркує його ритуал ініціації.

В епізоді грабування панського маєтку, зображенні узагальненого образу стихійної сили юрби («дикий галас», «ревущий потік» [7, с. 122]), відчутна ремінісценція з «Fati morgani», що підтверджує і спільна художня деталь – рояль як означник «панського» / ворожого світу. Тематизація психоаналітичної моделі залежності людини від її інстинктивної природи («звіра») споріднює твір М.Івченка з оповіданнями В.Підмогильного, які побачили світ роком пізніше («Твори. Том I» (Катеринослав, 1920)). Тут дається взнаки креативна продуктивність щоденникових міркувань Мопассана, де натрапляємо й на філософську апологетику землі, поетичне осмислення якої стало ідентифікатором художньої самотності М.Івченка («поет-філософ Землі» [14, с. 259]): «/.../ звіряче тіло моє впивається всіма чарами життя. /.../ Почуваю, тремтить у мене щось від усіх тварин, від усіх інстинктів та невиразних бажань нижчих створінь. Люблю землю, як вони, – не як ви, люди, – люблю її, не чаруючись нею, не поетизуючи її і не захоплюючись. Люблю тваринною й глибокою, ганебною і священною любов'ю все, що бачу, /.../» [15, с. 240]. Нагадаємо: переклав «На воді» Мопассана В.Підмогильний.

Пафос новели обумовлює антропологічна дилема тіло (влада плоті) / душа («вічно нетлінна» любов, творчість). Згвалтоване тіло – це і згвалтована душа, що призводить до суїциду її. Обраний спосіб самогубства – замерзнути – прочитується, з одного боку, як духовна смерть від холоду нелюбові (нав'язливою думкою Стася стала його ревнива реакція, що віддалило закоханих), з другого – це і покарання тіла за пережиту плотську втіху. Схожий мотив обіграний у новелі «Перший сніг» Гі де Мопассана: наслідком «холоду нерозуміння» між чоловіком і жінкою, які є представниками не тільки різних соціальних станів, різного віку, а й географічних просторів – Півдня й Півночі, стає смерть тендітної жінки, яка, намагаючись привернути до себе увагу чоловіка, вирішує застудитися, вийшовши в холодну морозяну ніч. Безіменність героїв у ситуації відчуження підтверджує притчевість цього твору. До речі, саме на 1920-ті роки припадає активне зацікавлення творчістю французького новеліста: знаменитий перекладач – Валер'ян Підмогильний, брати Рильські – Максим та Іван, а також дружина М.Івченка Людмила Івченко-Коваленко, переклади якої опубліковані аж у 1960-х рр.,

у зв'язку з участю чоловіка у справі СБУ. Отож, у 1920-ті рецепція М.Коцюбинського активізується й перетинається із рецепцією Мопассана, – з'являються дослідження компаративного характеру творчості українського і французького прозаїків [11].

Палімпсестну поетику новели М.Івченка вирізняє не тільки зв'язок із прототекстами (М.Коцюбинського, Мопассана, Р.Тагора), а й із наступними – зокрема з оповіданнями В.Підмогильного, в яких порушується психоаналітична дилема «між розумом та ірраціональністю» (М.Тарнавський). «Тіні нетлінні» стверджують інтертекстуальне партнерство з «Тінями забутих предків» й у тенденціях розвинутого символізму апологізують філософію трансценденталізму – абсолютний непізнаваний вимір, де звучать «соняшні кларнети» і розгортається «блакитний роман».

Список використаних джерел

1. Акулова Н. Проза Михайла Івченка (семантика, поетика): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Н.Ю.Акулова. – Харків, 2010. – 19 с.
2. Антоненко-Давидович Б. Твори: У 2 т./ Борис Антоненко-Давидович. – К.: Дніпро, 1991.– Т.1. – 747 с.
3. Городнюк Н. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти / Худож. оформ. Д.В.Мазуренка / Н.Городнюк. – К.: Твім інтер, 2006. – 216 с.
4. Гловінський М. Інтертекстуальність / М.Гловінський // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. [упор. Б.Бакули; За заг. ред. В.Моренця; пер. з польської С.Яковенка]. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 531 с. – С. 284 – 308.
5. Довженко О. Твори: В 5 т. – К.: Дніпро, 1983. – Т.1. – 439 с.
6. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Пер. з нім., фр., англ. Г.Кьорян, В.Сахно. – К.: Основи, 2001. – 591 с.
7. Івченко М. Робітні сили: [новели, оповідання, повісті, роман] / [упоряд. і текстол. підгот. творів С.А.Гальченка, В.О.Мельника; Передм. В.О.Мельника; прим. С.А.Гальченка] / М.Івченко. – К.: Дніпро, 1990. – 823 с.
8. Інтертекстуальность [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://slovari.ru/~книги/Философский> словарь/Интертекстуальность/
9. Клочек Г. «Душа моя сонця намріяла...»: Поетика «Сонячних кларнетів». – К.: Дніпро, 1986. – 367 с.
10. Козлов А.С. Мифологическое направление в зарубежном литературоведении / А.С.Козлов // Литература и мифология: Сборник научных трудов / Под ред. А.Л.Григорьева. – Л., 1975. – 143 с. – С. 127–142.
11. Козуб С. Мопассан і Коцюбинський / С.Козуб // Червоний шлях. – 1927. – № 3. – С.113–129.
12. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. / Михайло Коцюбинський. – К.: Наукова думка, 1974. – Т.3. – 729 с.

13. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. / Михайло Коцюбинський. – К.: Наукова думка, 1974. – Т.5. – 432 с.
14. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: Монографія / Раїса Мовчан. – К.: ВД «Стилос», 2008. – 544 с.
15. Мопассан Гі де. Твори: У 8 т. / Гі де Мопассан. – К.: Дніпро, 1971. – Т.6. – 517 с.
16. Панченко В. Морський рейс Юрія Третього / Володимир Панченко. – Кіровоград: ПВД «Мавік», 2002. – 148 с.
17. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / Оксана Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4. – С.65-84.
18. Поліщук В. «Блажен, хто може горіти...»: [автобіографія, щоденники, листи] / Валер'ян Поліщук. – Рівне: Азалія, 1997. – 132 с.
19. Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій / Я. Поліщук. – Х.: Акта, 2008. – 285 с.
20. Просалова В. Палімпсест у художньому осмисленні українських поетів ХХ століття / В.Просалова // Вісник Донецького національного університету, сер. Б: Гуманітарні науки. – Вип. 1. – 2009. – С. 7–13.
21. Філатова О. Єдиний порятунок, вічний спільник – природа (Рання новелістика Михайла Івченка) / О.Філатова // Слово і час. – 1999. – № 9. – С.64–66.
22. Шевчук В. Михайло Івченко / Валерій Шевчук // Репресоване «відродження» / Упоряд. О.І.Сидоренко, Д.В.Табачник. – К.: Україна, 1993. – 399 с. – С.169–179.
23. Яусс Г.Р. Рецептивна естетика й літературна комунікація / Г.Р.Яусс // Слово і час. – 2007. – № 6. – С. 37–46.