

ІНДИВІДУАЛЬНА ЕСТЕТИКА МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО

Анотація. У статті розглядається процес становлення та засади індивідуальної естетичної системи класика української літератури. Ця система являє собою органічний сплав національних та європейських чинників, вона відповідає модерним естетичним теоріям початку ХХ ст.

Ключові слова: індивідуальна естетика, творчість, новелістика, письменник, модернізм, стиль, українська література.

Summary. The author of the article analyses a forming process, and also basic principles of individual aesthetic model of the Ukrainian writer Mykhailo Kotsyubynskiy. This model shows by itself organic confluence of the Ukrainian and European factors. She fully answers modern aesthetic theories began XX ages.

Key words: individual aesthetics, creation, short story, writer, modernism, style, Ukrainian literature.

Твори Михайла Коцюбинського визнані класикою української літератури кінця ХІХ та початку ХХ ст. Проте в наявних дослідженнях нерідко можна натрапити на інтерпретаційні аномалії. Був час, коли акцентувалися майже винятково соціологічні аспекти, загострювалася увага до „класової боротьби” на прикладі творчості письменника [5; 6; 13], а його постать старанно відділяли від модерністичних шукань, наголошуючи на органічності зв'язку з народницько-реалістичною прозою ХІХ ст. [5; 6; 12; 14; 15]. Пізніше, у 80–90-х роках писали здебільшого про імпресіонізм творчості М. Коцюбинського [1; 10; 11; 18].

Однак рівень індивідуальної поетики, стилю, художньої мови письменника аж ніяк не можна вважати доглибно дослідженим у нашій літературознавчій науці. Це завдання лишається актуальним на ближчу перспективу. Надійшов час на вникливий аналіз філігранної прози Михайла Коцюбинського у плані її мікропоетики та риторики, аналіз, який відкрив би принаймні окремі секрети майстерності автора „Intermezzo”. Адже без заглиблення в індивідуальну творчу манеру письменника неможливо повноцінно представити його видатну роль у становленні нової школи української художньої прози ХХ століття.

Ще прижиттєві критики одноставно відзначали новаторство кращих текстів М. Коцюбинського, зокрема в царині мови і стилю, де він, не маючи надійного оперття в рідній літературі, брав собі за зразок творчість європейських майстрів. Унаслідок такого розширеного кола творчих пошуків „європейськість” Коцюбинського стала питомою ознакою його прози: вона не виглядала формальним та поверховим впливом, а цілком органічно вкладалася в річище письменникового стилю, відповідала системі його етичних та естетичних цінностей [18, с. 134].

Один із найважливіших художніх прийомів, до яких вдається Коцюбинський, полягає у створенні незавершеного, відкритого, динамічного образу, на відміну від традиційної прози ХІХ ст., що тяжіла до чіткого й однозначного образу. Взагалі, майстер прагне перебороти стереотип,

грунтований на усвідомленні дійсності як сталої, об'єктивно зумовленої константи для творчості. Для нього „життя” зовсім не вичерпується фіксованим, одновимірним уявленням, що, до того ж, сковане каноном попередників, від якого неможливо відступитися. Прагнучи оновити рідну літературу, автор „Цвіту яблуні” доходить висновку про актуальність іншого письма, яке б унаочнювало життя як постійний, невгавний процес. Заодно відбувається радикальна зміна оптики самого автора: замість позиції стороннього, об'єктивного спостерігача він обирає таку форму автопрезентації, яка не вимагає цуратися індивідуальності, суб'єктивних смаків та уподобань, тобто відкриває приватний, *суб'єктивно-творчий* вимір категорії часу, що постулює цінність „кожного моменту життя”, на відміну від абстрактного розуміння дійсності взагалі, у типових її виявах, як це сповідували попередники.

Варто підкреслити, що в цьому значенні Коцюбинський не тільки симпатизує модерністичним ідеям, він виступає своєрідним надолужувачем тих втрат, які мала українська література ХІХ століття, що не змогла розвинути різних форм та якостей реалізму, обмежувана та дискримінована в умовах колоніального існування. Адже саме в останніх десятиліттях класичного сторіччя європейська художня проза здійснила рішучий естетичний прорив, засвоюючи численні, причому дуже ефективні для перспективи її розвитку, формально-стилістичні експерименти, апробуючи різні мистецькі техніки в зображенні людини, освоєюючи зокрема синестезійні ефекти та поєднуючи впливи різних мистецтв у художньому слові тощо. „Розмаїтість, часта зміна, взаємозамінність означень творчості вказують на складність, яку письменники кінця ХІХ – початку ХХ ст. відчували при ідентифікуванні свого слова в умовах зсуву, що ними переживався, розімкненості культури. Рубіж віків не тільки сформував особливий тип „критика як художника” (визначення Вайлда) та „поета роздуму”, не тільки ослабив водорозділ між творчими спеціалізаціями (романом та драмою, есеїстикою та романістикою, поезією та прозою), але й змішав до певної міри літературу і

філософію, текст та релаксію про те, як він став можливим” [2, с. 26]. На тлі свого часу М. Коцюбинський виглядає одним із тих, хто досить успішно абсорбував новітні поетикальні пошуки в літературі та послідовно впроваджував їх у дискурс національного письменства. Хоча творчість письменника не є великою в об’ємному значенні, та й у жанровому сенсі вона не може претендувати на універсальність, проте вироблення автором „Intermezzo” нового оригінального стилю мало неоціненне значення для українського письменства в ситуації естетичного перелому. У його стилі своєрідно поєдналися елементи модерної поетики, котрі на межі віків були засвідчені у ліричній та психологічній прозі, драмі ідей чи настроєвій поезії [18, с. 117].

Проблема естетичної якості творів Михайла Коцюбинського своєю неоднозначністю характерно відбиває суперечності з дефініцією модернізму взагалі. Принаймні упродовж останніх десятиліть дослідники новітньої літератури та мистецтва намагаються усталити межі та критерії цього складного явища, однак при цьому їм не вдалося дійти солідарних висновків. „Видається, що труднощі, пов’язані з окресленням його (модернізму – *Я. П.*) сутності, простору та хронології, віддзеркалюють в якомусь метафоричному сенсі плюралістичний характер мистецтва ХХ ст., його досі небачену багатовекторність та багатозначність, викликану потуповим розкладанням традиційних естетичних вартостей” [17, с. 10-11], – завважує сучасний дослідник. Справді, нашарування багатьох значень та конотацій спонукало до розмивання категорії модернізму. Навіть у добу Михайла Коцюбинського це поняття вживали довільно, а рух новаторів, протиставлений зужитим літературним формам, означували по-різному. Дискусія про різноманітні „ізви” триває, як бачимо, й досі.

Очевидно, найвиразніше позиція Михайла Коцюбинського проявилася під час полеміки 1903 року, пов’язаної із задумом нового літературного альманаху, який письменник оголосив разом з молодшим літературним побратимом Миколою Чернявським. У редакційній відозві делікатно, але досить чітко наголошувалося на потребі оновлення літератури [9: 5, с. 280-281]. Ця абстрактна, до того ж пом’якшена евфемізмами програма була, власне кажучи, проектом впровадження національного модернізму. Щоправда, молодих adeptів модернізму не задовольняв надто обережний та ухильний її тон. Імовірно, Коцюбинський брав до уваги консервативні переконання частини адресатів та хотів уникнути гострої полеміки поміж прихильниками старого й нового стилів. Полеміка 1903 року маркує важливі аспекти, до осмислення яких письменник звертався багатократно, ясна річ, уточнюючи та верифікуючи окремі позиції. Якщо на початку 1890-х років, як свідчить художня проза того періоду, він був іще однодумцем Івана Нечуя та Панаса Мирного щодо

функції літератури, то вже наприкінці цього десятиліття має істотні розбіжності з їхніми поглядами. Не виключаючи з поля зору міметичного елементу (правдоподібності, відтворення життя), Коцюбинський також не цурається естетичного чинника; вважає, що література повинна бути еталоном краси й приносити задоволення читачеві. Такий погляд відбився в одному з його дописів до „Волині” 1898 року [9: 4, с. 104].

У з’ясуванні естетичних орієнтацій письменника, певна річ, стають у пригоді власні свідчення, зокрема щодо його літературних лектур, щодо авторитетів, якими захоплювався в окремі періоди. Правда, ситуація тут не така однозначна, як могло би видаватися. Слід брати до уваги, по-перше, фрагментарність таких даних, а, по-друге, їхню програмованість, залежно від мети та адресата висловлювання. Взагалі, в листах та біографічних матеріалах вказується досить поважне й різноманітне коло літераторів, які вплинули на смаки Михайла Коцюбинського. Загальну тенденцію можна сформулювати таким чином: якщо для раннього Коцюбинського найважливішими були українські письменники (Шевченко, Марко Вовчок, Нечуй-Левицький, Куліш, Панас Мирний), то на межі століть предметом його захоплення стають західноєвропейські та російські автори, а після 1905 року – північно- та центральноєвропейські майстри. Кожна з цих орієнтацій мала свої особливості й свою мотивацію, що важко розкрити у стислому формулюванні. Можна тут удатися до визначення Сергія Єфремова з його передмови до видання 1922 року, застерігаючи, однак, що воно дещо спрощує ситуацію впливів. Єфремов розрізняв різновекторні тяжіння прозаїка, що певною мірою спричинило його широкі горизонти й універсальний характер творчості. Але думка критика тяжіла до втискування „впливів” у певні культурні ніші, що може виглядати дискусійним. „Од українського реалізму взяв він твердий сталий ґрунт, ясність думки та інтерес до громадянської трактовки тем; од французького натуралізму – тверезий погляд на безбоязке шукання потрібної йому краси всюди, куди може зазирнути око художника; од російських письменників новітнього часу – їхню витончену техніку та глибокий інтерес до психологічних проблем; од північних велетнів – чітке, ясне письмо разом з тим глибоким символістичним пантеїзмом, якого зразки майстерні маємо, наприклад, у Гамсуна” [4, с. 237-238].

У французьких натуралістів Коцюбинському імпонувало широке розуміння реалізму, реальності, – не як побутописання чи фотографії, а як багатогранного художнього образу в усіма ознаками умовності. Замість заексплуатованого в белетристиці ХІХ століття сухого раціоналізму французи переносять акценти на чуттєво-емоційний світ, що виявляється незглибимим джерелом образів, багатих, таємничих та неоднозначних. Вони врідноманітнюють свої твори ефектами

живого чуттєвого пізнання – сприйняття світла, кольору, руху, настрою тощо, зазначаючи, як порізному, часом у кардинально відмінний спосіб, реагують персонажі на такі подразники. У цьому значний поступ засвідчили молодші учні Е. Золя, як-от Г. Флобер та Г. Мопассан. На відміну від Золя, якому його молодші колеги у знаменитому „Маніфесті п'яти” (1888) закидали втрату темпераменту в зображенні дійсності, естетичні пошуки нової хвилі зосередилися на поверхових, візуальних ефектах. Відбулася дуже цікава й присутня зміна оптики – замість об'єкта зображення акцент переносився на суб'єкт, тобто на самого художника, а розуміння форми збагатили відчуття кольору, миттєві ефекти. Ці новації прийшли під впливом малярського експериментаторства, котре саме тоді переживало бурхливий вибух у творчості імпресіоністів.

Звільняючись від народницького канону 1890-х, Коцюбинський шукав нової формули літератури, – не лише незалежної, але й опертої на дійсності, що побачена іншими очима, зором художника. Відтак йому близьке було завдання творчості, яка не копіює дійсність, а дає її естетично досконалий образ. Така дефініція, здається, цілком задовольняла Михайла Коцюбинського на грані ХХ століття, у перехідній фазі – і для його таланту, і для всієї української літератури. До речі, естетичні уроки французького натуралізму стали в той час продуктивним досвідом для багатьох європейських літератур, – не лише молодих, як українська, а й добре вироблених, як німецька чи російська. Своєрідною пуантою літературних впливів, коли вони, з одного боку, є дуже сильними та виразними, однак, з іншого зіштовхуються з власними сформованими поглядами та виробленими художніми прийомами, дослідники вважають 1902 рік у творчій біографії Михайла Коцюбинського. Так, Микола Зеров писав про безперечний вплив стильової манери та ідейності Антона Чехова, якого зазнав у цей час письменник, розкриваючи цю тему на прикладі аналізу тексту новели „Лялечка”. Видається, що критик подекуди надто згущував фарби, але в основному він мав рацію, зазначаючи, що в Коцюбинського проявляється власна, вироблена попереднім літературним досвідом, манера. Варто наголосити на сильній індивідуальній відпорності щодо впливу, яку завважував М. Зеров на прикладі тієї-таки „Лялечки” (за всієї перехідної функції цього твору в еволюції письменника): „Заражаючись Чеховим, повторюючи окремі його звороти, ситуації, український автор одночасно протиставляється йому, бореться з його засобами і цілком його письменницькою технікою не переймається” [3, с. 732].

Після 1902 року дезорієнтація перехідного періоду минула. Народився цілком оригінальний талант, свідомий власної самобутності. Звичайно, М. Коцюбинський і далі багато читає, роздумує, дискутує, але при цьому має чітко вироблені погляди на функцію естетичного осмислення світу.

Ці погляди послідовно відображені в його новелістиці цього періоду, зокрема в новелах автотематичного характеру („З глибини”, „Intermezzo”, „Як ми їздили до Криниці” та ін.). Ці твори – свідчення безумовної творчої зрілості Михайла Коцюбинського. У спогадах М. Чернявського зафіксована свідомо своєї ролі постава письменника: „...В той час Коцюбинський кінчав студіювання західноєвропейської літературної творчості. Узяв, що міг, з неї, найбільше скористався з школи Флобера. Написав своє блискуче полотно „На камені” й переходив до студіювання північноєвропейських письменників: данських і скандинавських, головним чином Кнута Гамсуна. В гармонійні тони його поезії починав вриватись дисонанс, на палітрі його з'являються темні фарби. Але те й друге поки що не псувало вроди його музи, не знесилювало, а тільки надавало їй незагальний вигляд, освічувало її одблиском страждання” [16, с. 26].

Еволюція естетичних поглядів Коцюбинського передбачає не так екстенсивний рух до освоєння різноманітних тем, пізнання різних пластів дійсності, як інтенсивне вглиблення в товщу життєвого досвіду, зокрема в тонку матерію психології людини, у природу різних переживань, межових психічних станів та логіку внутрішніх рефлексій. Новеліст прагнув бути сучасним, через що й тематикою, і, головне, засобами художнього зображення він співзвучний із запитамі своєї доби, котра вимагала од художника не тільки уважного спостереження, а й наукового пізнання людської істоти. І хай тематичний діапазон творчості майстра не є всеохопним, зате глибоке потрактування кожного обраного ним мотиву дає змогу найблизтись до універсальних істин культури.

У зрілій творчості письменника даремно було б шукати „впливів”, зіставляючи його з іншими майстрами, як це нерідко робили наші дослідники, – з Мопассаном, Горьким, Чеховим тощо. Тут не маємо безпосередніх запозичень, проте є численні інтертекстуальні паралелі, поза сумнівом, варті глибших і спеціальних досліджень. Узагалі ж, виразна індивідуальність М. Коцюбинського проявляється у трактуванні ним популярних тем, мотивів та сюжетів. Наприклад, у чеховський мотив ніцості письменник оригінально вплітає лірико-елегійну ноту („Лялечка”, „Сміх”, „Сон”). Ба більше, навіть у типах відвертих негідників Коцюбинський прагне знайти шанс до каяття та переродження („Persona grata”, „Подарунок на іменини”). Подібний оптимізм він виявляє у трактуванні популярної в ту добу теми мистецтва: попри втому, розчарування, внутрішню кризу, герой новеліста все ж не тікає від проблем суспільства в цілковиту ізоляцію чи естетичну погорду щодо світу („Цвіт яблуні”, „З глибини”, „Intermezzo”). У характеристиці революції 1905 року наш белетрист відображає як розмаїтість настроїв та розгубленість у суспільстві, так і визволення примітивних, диких інстинктів руйнуван-

ня, деморалізацію людської істоти й загрозу анархії („Він іде!”, „Fata morgana”). А у зверненні до теми первісного життя Коцюбинський не ідеалізує звичаїв давнини, як його європейські сучасники, втомлені розвитком міської цивілізації; навпаки, він виявляє жорстоку сутність людського життя, що підлягає законам переваги сильного над слабким („Тіні забутих предків”, „Що записано в книгу життя”).

Зрілий стиль Коцюбинського характеризують наступні ознаки: 1) лаконізм вислову й місткість фрази, що досягалися ретельним обдумуванням кожного образу та розширенням мовних засобів; 2) поєднання ліричного чинника з епічним і нерідко, принаймні в найдовершеніших творах, – перевага першого над другим; 3) концентрованість художньої деталі, її смислова багатозначність, що тяжіє до символу; 4) уміння моделювати багатий підтекст образу, спонукати читача до роздуму, через багатозначні асоціації інтригувати його, залучати до атмосфери краси та гармонії; 5) бли-

скача майстерність пейзажу, причому лірично-імпресіоністичні пейзажі Коцюбинського становлять своєрідний епіцентр його творів – не смисловий, звисно, а настроєвий, сугестивний.

Таким чином, індивідуальна естетика Михайла Коцюбинського становить оригінальне поєднання засад української та європейської прози XIX століття з впливами нових художніх течій та відповідних технік письма, що впроваджувалися вже на межі сторіч і збагачували епоху модернізму. Органічне тяжіння до впорядкованості, краси, гармонії дозволило письменникові засвоїти елементи різних естетичних тактик, уникаючи поверхової еkleктичності. Своєю чергою, його авторська манера письма є цілком оригінальною, принаймні в контексті української літератури вона мала виняткове значення. Недаремно індивідуальний стиль Михайла Коцюбинського став взірцем для наступних поколінь українських прозаїків, а також вихідним пунктом для їхніх художніх пошуків.

Література

1. Агеева В.П. Українська імпресіоністична проза / Віра Агеева. – К., 1994. – 160 с.
2. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. В 2 т. Т. 1. / [В. М. Толмачев, А. Ю. Зиновьева, Г. К. Косиков] ; под. ред. В. М. Толмачева. – 3-е изд., стереотип. – М.: Изд. центр «Академия», 2008. – 304 с.
3. Зеров М. Коцюбинський і Чехов // Зеров М. Українське письменство ; [упор. М. Сулима] / Микола Зеров. – К.: Вид-во С. Павличко „Основи”, 2003. – С. 708-737.
4. Єфремов С. Михайло Коцюбинський // Вибране. Статті. Наукові розвідки. Монографії; [упоряд., передм. та прим. Е. Соловей] / Сергій Єфремов. – К.: Наукова думка, 2002. – С. 214-310.
5. Колесник П. Й. Коцюбинський – художник слова / Петро Колесник. – К.: Наукова думка, 1964. – 536 с.
6. Калениченко Н. Л. Великий Сонцепоклонник: Життя і творчість Михайла Коцюбинського / Ніна Калениченко. – К.: Дніпро, 1967. – 252 с.
7. Козуб С. Мопассан і Коцюбинський / Сергій Козуб // Червоний шлях. – 1927. - № 3. – С. 113 – 128.
8. Коцюбинський М. Листи до Олександри Аплаксіної [упор., коментарі, опрацювання текстів: С. Захаркін, М. Коцюбинська, В. Панченко]. – К.: Критика, 2008. – 640 с.
9. Коцюбинський М. Твори. В 7 томах [ред. колегія: О. Засенко та ін.] / Михайло Коцюбинський. – К.: Наукова думка, 1973-1975.
10. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики / Юрій Кузнецов. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
11. Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського / Юрій Кузнецов. – К.: Наукова думка, 1989. – 272 с.
12. Листи М. М. Коцюбинського до О. І Аплаксіної [ред., вст. стаття і коментарі упор. І. Стебуна]. – К.: Вид-во АН УРСР, 1938. – 348 с.
13. Надъярных Н. Финал или прозрение? «Fata morgana» Михаила Коцюбинского // Аксиология перечтений / Нина Надъярных. – Москва: ИМЛИ РАН, 2008. – С. 287-298.
14. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : Монографія / Соломія Павличко. – 2-е вид., пеperоб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
15. Спогади про Михайла Коцюбинського [упор., післямова та прим. М. Потупейка]. 2-е вид., доп. – К.: Дніпро, 1989. – 278 с.
16. Чернявський М. Червона лілея: Спогади про Михайла Коцюбинського / Микола Чернявський. – Херсон, 1920. – 34 с.
17. Możejko E. Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku / Edward Możejko // Modernizm a literatury narodowe ; [pod red. Eugenii Łoch]. – Lublin: Wyd-wo UMCS, 1999. – S. 9-25.
18. Wiśniewska E. O sztuce pisarskiej Michajły Kociubynskiego / Elżbieta Wiśniewska; Polska Akademia Nauk, Komitet Słowianoznawstwa / Elżbieta Wisniewska. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; Wydawnictwo PAN, 1973. – 136 s.