

21099

NATIONAL LIBRARY
OTTAWA



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
OTTAWA

NAME OF AUTHOR *Alexandra Chernenko Lyzack Rudnytski*

TITLE OF THESIS *The Image of Man
in the Works of Mykhailo
M. Kotsiubynskyi*

UNIVERSITY *of Alberta*

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED *Master's of Arts*

YEAR THIS DEGREE GRANTED *Spring 1974*

Permission is hereby granted to THE NATIONAL LIBRARY
OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies
of the film.

The author reserves other publication rights, and
neither the thesis nor extensive extracts from it may be
printed, or otherwise reproduced without the author's
written permission.

(Signed)

PERMANENT ADDRESS:

*A. A. Rudnytskiy
807, 11111 - 87 Ave
Edmonton Alberta*

DATED *April 1* 19 *74*

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

ОБРАЗ ЛЮДИНИ В ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА М. КОЦІУБІНСЬКОГО

("THE IMAGE OF MAN IN THE WORKS OF MYKHAILO M. KOTSIUBYNSKYI")

by

С

ALEXANDRA CHERNENKO LYSIAK RUDNYTSKY

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE
DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF SLAVIC LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1974

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled The Image of Man in the Works of Mykhailo M. Kotsiubynskyi, submitted by Alexandra Chernenko Lysiak Rudnytsky in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Andriy Horjatskyj.....
Supervisor

Olga Kowal.....

Nina Cepulak.....

..........

DATE *01 March 1974*.....

ABSTRACT

The Ukrainian writer Mykhailo M. Kotsiubynskyi (1864-1913) used in his presentation of the image of man an impressionistic approach. His impressionism implied not only a technique of writing, but also a specific worldview and method of dealing with reality which were characteristic of the epoch in which he lived.

Kotsiubynskyi's impressionistic style and worldview have never been studied systematically, although prior to 1930 Ukrainian literary critics often referred to the impressionistic traits to be found in his works. Since 1930, Soviet critics have consistently denied the presence of impressionism in his oeuvre. This stand has been partly modified only in recent years. At the present, some Soviet critics are willing to admit that Kotsiubynskyi has, indeed, used impressionistic devices, but they persist in denying that he possessed an impressionistic Weltanschauung.

The primary purpose of this study was to investigate the image of man in Kotsiubynskyi's works in connection with his impressionistic worldview. In some of his short stories he was concerned basically with the psychology of his protagonists. In other works, he concentrated on the problem of illusion and reality in man's life. Finally, there are works dedicated to the issue of human loneliness and isolation. In all instances he strove as a writer toward an uncompromising truthfulness in his presentation of man. Chapters of this thesis deal with selected, representative works of Kotsiubynskyi which are typical of these three perspectives: individual psychology, illusion and reality, and loneliness.

РЕЗЮМЕ

Український письменник Михайло М. Коцюбинський (1874-1913) користувався імпресіоністичною методою в своєму показі образу людини. Його імпресіонізм полягав не тільки в особливій вираженнській техніці, але теж у своєрідному світогляді на відносі до дійсності, до суцільно характеристичні для його, в який він жив.

Імпресіоністичний стиль і світогляд Коцюбинського не були повністю сприйняті в Україні, хоч до 1930 років українські літературні критики вказували на імпресіоністичні риси в його творах. Після 1930 років загальною критикою постійно зберігувалась невпевненість імпресіонізму в його творчості. На всьому часі загальною критикою в останніх роках. Після цього часу загальною критикою голоси призначати, що Коцюбинський вживав імпресіоністичних засобів але вони не могли зрозуміти, що в нього був імпресіоністичний світогляд.

Основна завдання цієї праці — дослідити образ людини в творчості Коцюбинського у зв'язку з його імпресіоністичним світоглядом. У деяких своїх новелах він займався в першу чергу зображенням ділових людей. В інших творах він зосереджувався на проблемі існування людини в людському житті. Зображення існують також твори, які він зображував передусім питання існування та самості людини. Подвійні

розділи цієї праці займаються найбільш репрезентативними
творами Коцюбинського, типовими для цих трьох аспектів:
індивідуальна психологія, ілюзія й дійсність, самотність
та ізольованість людини.

ACKNOWLEDGMENTS

It is a pleasant duty to express my gratitude to Dr. A. Hornjakévyč for his assistance during the final revision of the thesis.

To Dr. G. Schaarschmidt I am grateful for pointing out to me some special works on literary theory which were relevant to my interpretation of Kotsiubynskyi's short stories.

I would also like to express my thanks to all persons from whom I received help in collecting rare and not easily accessible publications dealing with M. M. Kotsiubynskyi, although I was able, for reasons beyond my control, to use this material only in small part in the present selected bibliography. In this connection, I am especially deeply indebted to the following:

Miss F. Mielke, Cameron Library, University of Alberta, Edmonton;

Professor P. Odarchenko, Washington, D.C.;

Dr. D. Zilynskyj, The Czechoslovak Academy of Sciences, Prague;

To Mr. P. Lazarowich and Mrs. E. Verchomin, both of Edmonton, I am very much obliged for allowing me the use of books from their private collections.

З М І С Т

ВСТУП	ix
I. ІМПРЕСІОНІСТИЧНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД У ЗОБРАЖЕННІ ЛЮДИНИ	1
II. ІДЕЯ ТА ДІЯЧІСТЬ В ЖИТТІ ЛЮДИНИ	41
III. ПРОБЛЕМА ІЗОЛЬОВАНОСТІ ТА САМОТНОСТІ ЛЮДИНИ	78
IV. ЗАКІНЧЕННЯ	106
БІОГРАФІЯ	112

ВСТУП

Кожний нарис, есе, оповідання чи повість Михайла М. Коцюбинського присвячений характерові людини, розкриттю внутрішніх конфліктів її психіки та відношенню людини до зовнішнього світу. Творча настанова Коцюбинського наначе підтверджує слова Франсуа Моріяка: "Роман є безважливим, якщо він не займається дослідженням людини, і не має рачії існування, якщо він не додає нічого нового до нашого знання людського серця".¹* І дійсно, творчість Михайла Коцюбинського додає дуже багато до загального пізнання людини. Це глибоке пізнання людини письменник досягає імпресіоністичною методом, що базується на своєрідному світогляді.

Імпресіонізм як мистецький стиль, що з'явився у французькому малюванні в другій половині 19 століття, виріс на світоглядній концепції, яка швидко поширилася теж на літературну творчість. Німецькі теоретики літератури давно вже визнали імпресіонізм як своєрідний письменницький стиль, але він довго зберігався в літературній критиці багато контрорієнтаційних думань. Прикладом цього може послужити стаття Кальвіна С. Гравна, в якій він пропонує навіть "виключити імпресіонізм і імпресіоністів з музичного та

¹ Цитовано в накреслі І. Моріяка. "France's Literary Giant, François Mauriac, Dies", The Edmonton Journal (September 1, 1970), p. 21.

* Річ цитована з чужих мов перекладена автором.

літературного словництва", бо, ~~мовляв~~, "ми нічого не тра-
тимо крім плутанини".²

В запропонованому дослідженні ми не будемо заходити в
дискусію щодо доцільності термінів "імпресіонізм" і
"імпресіоністи", а тільки спробуємо довести, що зображення
людини в творах Коцюбинського було виявом імпресіоністич-
ного стилю.

Про Коцюбинського написано багато критичних розвідок.
Однак українська критика до 30-тих років, самото від перед-
революційного періоду аж до кінця НЕН'у, хоч інколи під-
креслювала імпресіоністичні риси в творчості письменника,
ніколи конкретно не з'ясувала суті цього стилю в творчому
ворітку Коцюбинського. Крім декількох наукових коротких
аналізів, автори назагал обмежувалися до зовнішніх, технічних
прикмет імпресіонізму і зупинили головне за чужими тематичними
впливами на художню манеру та ідеологічне оформлення
письменника. Інші знову трактували творчість Коцюбинського
в громадських, соціальних чи навіть партійних позиціях,
часто до-різному інтерпретували матеріали з його біографії.
В дійсності йшла постійна боротьба за використання
творів письменника для власних ідеологічних концепцій та
політичних програм.

Фелікс Якубовський, відомий суверенності в
критичних працях про громадський та політичний світогляд

²C.S. Brown, "Symposium on Literary Impressionism", Yearbook of
Comparative and General Literature, 17 (1968), p. 59.

Коцюбинського, домагався "твердо поставити собі завдання
говорити про письменника Коцюбинського".³ Ще 1926 року
він відмітив імпресіонізм в його творчості, підкреслюючи,
що ця тема "заслужує на окрему розвідку".⁴ Однак така
праця про імпресіонізм Коцюбинського ніколи не появилася.

Радянська критика, яка раніше гостро заперечувала
наявність імпресіоністичного стилю в творчості письменника,
зрештою починає визнавати імпресіоністичний характер його
письменницької техніки, проте далі заперечує, що твори
Коцюбинського вольно або невольно імпресіоністичним світо-
глядом. На це тому вибачається радянська критика сучасної
радянської критики П.І. Колосник, П.І. Калекіченко та М.О.
Костенко. У книжці "Художня майстерність Михайла
Коцюбинського" Костенко пише, що Колосникове заперечення
імпресіоністичності в художній творчості Коцюбинського
"свідчить про антианакронізм".⁵ Він, одначе, заявляє, що
"мистецтво Коцюбинського розвивався від критичного (і навіть етно-
графічного) реалізму в напрямку до соціалістичного реалізму".⁶

³ І. Якубовський, "До питання про етнографію в творчості М. Коцюбинського", Збірник наукових праць Інституту української мови (Київ: Інститут української мови, 1931), стор. 2.

* Дякуючи у всіх випадках податися за оригіналами.

⁴ І. Якубовський, "Fata morgana" Коцюбинського та наше мистецтво", Збірник наукових праць, 11-12 (1936), стор. 120.

⁵ М.О. Костенко, Художня майстерність Михайла Коцюбинського (Київ: Радянська школа, 1937), стор. 240.

⁶ Там же, стор. 201.

При цьому він підкреслює велику заслугу письменника, який з поезії реалістичної мови зумів застосувати "деякі художні засоби імпресіонізму"⁷ в реалістичному зображенні дійсності. Костенко вважає й заперечним фактом те, що "зрілий Коцюбинський схильно використовував імпресіоністичну техніку"⁸, хоч "загальною філософією імпресіонізму Коцюбинський не поділяв. Його художня концепція дійсності - реалістична"⁹. Суперечність у твердженнях Костенка очевидна.

У межах цієї праці неможливо провести суцільної інтерпретації поетичних творів Коцюбинського, ані також стилістичної аналізи його мови. Нашим завданням є тільки показати, по якій лінії в творчості Коцюбинського відбувався зв'язок між засобами імпресіоністичної манери та імпресіоністично-філософською настановою письменника. Ми спробуємо, по дослідженні творів Коцюбинського з такої точки зору частіше звертатися до кращого їх розуміння.

⁷ Там же, стор. 241.

⁸ Там же.

⁹ Там же, стор. 242.

1. ІМПРЕСІОНІСТИЧНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД У ЗОБРАЖЕННІ ЛЮДИНИ

Зображення людини імпресіоністичним мав два складники: імпресіоністичний і психологічний, які суцільно поєднані. В основі творчої методи імпресіоністичного зображення світогляд імпресіонізму. На думку німецького теоретика та історика мистецтва Макса Рафаеля, цей світогляд базується на розумінні світобудови. Екзистенція космосу та всіх його законів як суцільності, що є невіддільною цілістю. — потоком безперервних хвиля вічного руху. Життя на планеті живе безмонотонну суцільність та всі уособлені поняття, але водночас досить визначені. Існують певні певні окремі моменти життя, що йому підлягає і з нього виходить. Іншими словами, цей вічний рух, що є невіддільною цілістю, має творити одну процедуру відображення. Життя ж це певні моменти. Через це його подвійну сутність. Життя є певні моменти життя, в кожному детальному моменті, як він живе життя.

Також розуміння людини імпресіоністичним мав два складники: імпресіоністичний і психологічний, які суцільно поєднані.

— Життя ж це певні моменти життя, в кожному детальному моменті, як він живе життя.

¹ M. Raphael, Von Monet zu Picasso (München: Delphin-Verlag, 1919), ss. 55-56.

* Значення людини імпресіоністичним мав два складники: імпресіоністичний і психологічний, які суцільно поєднані.

² А. С. Погода. "Психологія". М.: Державне видавництво художньої літератури, 1958.

Отож для пізнання суті цілості даного явища, предмету, людини чи поняття, пояснює далі Рафаель, "дорога веде через атомізацію всього монолітного, всього схопного, як річ або поняття, через консеквентну аналізу, в пораз більше зростаючій диференціації аж до повного об'єднання . . ."³ внутрішньої суті й творить засобів, себе сприймання моментальних вражень в новій атмосфері творчого вираження. "Воно, як безпосередній вияв закону, втілює в себе суцільність психо-фізичного враження і само собою означає даний об'єкт . . ."⁴ При цьому, на творче вираження з тією ж метою засобом сугестії, побудований об'єкт впливає на нашу цілісно в уяві.

Така світоглядова настанова автоматично викликає певно означену імпресіоністичну техніку творчості. Ця техніка опирається на канонічному зображенні характеристичних і своєрідних деталей, які з'являються безпосередніми й моментальними враженнями від дійсності. Коробинський фіксує ці моментальні змислові враження з великою майстерністю. В зображеному враженні об'єднується психо-фізична суцільність явища, до якої redukється до певної мінімального значення, в якому об'єкт створюється засобом сугестії, щоб в уяві чи в свідомості читача відбутися наново у всій своїй повноті психо-фізичної суцільності.⁵

В такому дідході до творчості ховається тайна мудрого

³Raphael, SS. 59-60.

⁴Ibid., S. 60.

⁵Ibid.

бачення та зображення справжньої дійсності, по зриває маску зовнішності і розкриває внутрішню суть людини Коцюбинського. Образ майже кожного його героя - це не тільки зовнішній портрет, але водночас образ іраціональних, душевних чи психічних переживань цього героя. Розкриття душевних станів, внутрішнього світу людини вводить творчість Коцюбинського в сферу психологізму. В творах Коцюбинського "... переживання даного індивіда висвітлюється, щоб викрити в одному моментальному враженні і, таким чином, тотальністю всіх його [індивіда] акцій і знаходити зображення в цьому моменті".⁶

Письменник досягає цього всіма засобами змістових вражень, як ось зору, слуху, дотикку, нюху та смаку. Зорові та слухові враження від дійсності виражаються в його творчості найкращіше. Головні зорові враження проявляються в найширшому спектрі кольорів та у всіх нюансах світлотіней, які водночас є етичними та внутрішнім станом людської душі. Це повторює сам Коцюбинський, зазначаючи, що

письменнику . . . доводилося розглядати і музичній і зоровій формі. Це зору і слуху даного персонажа розкриває в загальному колірній гаммі і звуковій і ритмічній організації творчості. Це зорові і слухові враження з моментальності дійсності з моментальності мови. Так як мовити, це - фарм і прихованих на певному слову.⁷

⁶ Ibid., S. 61.

⁷ С. Рутник, "Спогади про Михайла Коцюбинського". Спогади про Михайла Коцюбинського (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1952), стор. 152.

Польський поет Леопольд Стафф розповідає, що "колір моря, скель, нюанси зелені і неба асоціювались у нього [Коцюбинського] з різними людськими переживаннями".⁸

Михайло Могиллянський в своїх споминах про Коцюбинського пише, що на думку останнього, "сліпий, глухий, без смислу дотyku, без нюху - художник не можливий, не можливий він і без міцної пам'яті; без неї образи художника пережитимуть тому, що він бачив, чув..."⁹

Найкращим прикладом того, як послуговується Коцюбинський моментальними змісловими враженнями, що розкривають його героям суть дійсності, може послужити оповідання "Лист". Цей твір написав Коцюбинський в 1911 році, коли його творчість досягла вже повної зрілості.

Оповідання "Лист" починається моментально-спонтанним і першим, нічим не підготовленим, враженням від улюбленої матері при першій зустрічі по довгій розлуці з нею:

Насамперед побачив я маму. Молоде сонце било у всі чотири вікна, і лице мамі, як СУХИЙ ТРИТ* виразно черніло в його проміннях. Але се був ЛИП КЕНТ. Друге сонце раптом зайнилося, розстало зморшки, засвітилось в очах - і я вже нічого не бачив. Чув тільки, як десь коло

⁸ Цитовано в статті М. Рудницького, "Незабутній образ", Спогади про Михайла Коцюбинського, стор. 232.

⁹ М. Могиллянський, "Спогади про М. Коцюбинського", Спогади про Михайла Коцюбинського, стор. 99.

*Всі підкреслення мої.

мого чола калатало мамине серце, як сухе тіло гріло мене теплом, таким знайомим і ні на що не подібним, а руки душили за шию.¹⁰

Друге враження, що наступило кілька хвилин пізніше, було вже наслідком заложеної в підсвідомості настанови та спомином про гарне дитинство і тепле мамине серце:

Ми залишились самі в залитій сонцем кімнаті, і коли мати заспокоїлась трохи і тихо задзюрчала її ласкава мова, як два струмочки - радості і жалю, - я почув себе знову добрим і маленьким. Усі ті зморшки, накладені материнством, гріли і світилися, як промені сонця, а в теплих долонях щось було од молодой трави.¹¹

Ставлення до матері, при кінці оповідання, висловлене так:

Дні минали безрадісно, в'яло і без того тепла, якого я так крадькома засначу в родині. Щось стало між нами. Я не смів звернутись до материних грудей, обняти в обрості. Сонце дратувало мене своїм нахабним світлом. . . .¹²

Це оповідання написане у формі листа двадцятип'ятирічного сина до друга. Він несподівано приїхав до родини і описує своє перебування вдома під час Великодних Свят. Перше спонтанне і спочатку ще не усвідомлене враження від обличчя матері в проміннях сонця розкриває вже правду й суть дійсності, яку герої визнає аж пізніше. Це враження конденсує в собі не тільки причину його майбутнього відчуження від матері, але, теж йому внутрішню суть оповідання. Його глибший зміст, що збережений під розвитком сюжету.

¹⁰ М. Коцюбинський, "Сини", Твори, 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 373-74.

¹¹ Там же, стор. 374.

¹² Там же, стор. 382.

Фабули в цьому оповіданні нема, бо нема розвитку якихсь життєвих подій, ані ефектовних інтриг. Ввесь сюжет оповідання є ланцюгом безперервних вражень від дійсности, по їх головний герой сприймає зором, слухом, нюхом, дотиком і смаком. Для прикладу подаємо декілька:

Голі по нікоть руки, вогкі, з запахом свіжого м'яса, облизує лезв моєї долі . . . (стор. 374) . . . на ті сонячні плями закапали рідким, наче крапельки крові, мурі слова: "заколоти... зарізати... одтягти голову, ніжки" . . . (стор. 375) . . . мені кинулось в очі . . . розені літки, які земля немов одкинула од себе (стор. 375) . . . він несе, по стирчав йому в чорняк, злізла залова ніжки кров. Йогому дівка злізла, прикривши тілом той крик . . . (стор. 376) . . . в той муріні смак назавжди зв'язався у мене з образом смерті (стор. 377) . . . око мимоволі стрічалося з мурінім оком мертвих очей . . . (стор. 377).¹³

Композиційно ці враження являються літературними засобами, по творять опосередковані між частинами оповідання, зв'язують його в цілість, бо нема в ньому прийнятої традиційної сюжетної форми з зав'язкою, кульмінаційною точкою та розв'язкою. Саме тематично ці враження, перемітаючись, перекреснюючись, показують образи жорстокого вигублення людськ на шляху для зустрічі свята Життя, Любови, Добра й Радости. Засохлий гриб, по Яголю побачив син в зморшках ліца матері, викликає враження смерті, а не життя й радости. В цьому моментальному і спонтанному враженні від облизу матері, прибувши додому син побачив смерть, якої під час свого побуту в родинному середовищі був постійним свідком і якої не чинили інші особи цього оповідання. Щобільше, він побачив, що в цьому домі

¹³ Там же. Числа сторінок із збірних цитат не подаються у вмісках, а в тексті.

потурати вживству... во ім'я любови й добра... [воно] страш-
не тим, що... стерло лукаво своє обличчя, змінило ім'я
і заростило поміж людьми, як хатній злодій..."¹⁴

Цей лист до друга закінчується такою думкою: "Не
знав, може все воно смішно і 'нерозумно'... А поки - я не
задрю мудрецам: мудрих і не надить мене спокій спокійних
на проставленій нині землі..."¹⁵ Ця думка є ясовує
основний замисел твору, - те, що автор хотів сказати читачам.
Форма листа, подання чи хроніки належить до відомого
жанру, до в німецькій літературі має назву Icherzählung,
себто розповіді від першої особи. Характерним радо користу-
вання імпресіоністи, це він уможлививав дослідження крадого
мігнуття дійсності при миттєвості відсутності самого
автора, а через це й безпосереднього контакту з читачами.

З початку епостанних вражень від персонажів твору
та його композиційно манерності дуже цікавим є також
сповідання Кохаскєрського "в перрєї". Такі безпосередні та
моментальні змислові враження розкривають тут різні 'правди'
словесному перрєї твору. Вони показують йому теж його
власні стани душі та виражають його майбутній шлях життя.
Ні більше того, ці враження від осіб, які відобрають певну
красу в його житті, ставлять його самого на двох протилеж-
них полюсах внутрішньо-кохаскєрської настанови. Цей внутрішній

¹⁴ Там же, стор. 380.

¹⁵ Там же, стор. 383.

конфлікт тематично теж розділяє зовнішній і внутрішній зміст оповідання на дві окремі стадії, водночас сполучуючи композиційними засобами зміслових вражень окремі цілості в собі.

В першій стадії оповідання кульмінаційним вершком є враження, що з'явилося несподівано, викликаючи психічну роздвоєність Кирила, і напруга від цього враження поволі спадає. Навпаки, в другій стадії напруга від все нових вражень поволі зростає і досягає кульмінаційного вершка в кінцевому несподівано-суперечному враженні, яке дає розв'язку героєві, а ще найважливіше, воно дозволяє йому розцінити себе та розкриває героєві його досі неусвідомлену власну настанову до життя.

Перше несподіване враження на початку оповідання від молоді дівчини Усті сприймає Кирило слухом, що моментально об'єднується з зоровим враженням: " - А! Високе, чисто жіноче і різке-дзвінке, воно в блискавку злилось з рожевим тілом та з донотом ніг. Лягнули двері і - стало пусто".¹⁶

Останнє, несподіване враження при кінці оповідання від Івана та Марії, - революційних доктринерів:

На зеленій низині, облитій вечірнім сонцем, серед чагустки, виднілись тільки їх круглі задки, великий чорний і менший сірий, що нерухомо тулились

¹⁶ М. Конюбинський, "В дорозі", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 218.

рядочком, як емблема спокою. І було в образі
тому таке гідке щось, таке протигне, що Кирило
здрігнувся.¹⁷

Твір побудований на різкому зовнішньому контрасті та
на різкому внутрішньому конфлікті між двома стадіями
оповідання, що однозгідний з душевним конфліктом головного
героя. Безпосередні зкислові враження не є тут об'єдную-
чими засобами цілості твору, як це було в оповіданні "Лист",
а тільки його двох окремих стадій. Кожна з них з куль-
мінаційним вершном враження творить свою цілість. Уста
персоніфікувала радісно-щасливе родинне життя і пристрасну
любов, за чим так дуже тужив і чого багав Кирило. Іван і
Марія персоніфікували лицемірство горючого докторинерста
публічних ораторів і "той протест всього проти усього",¹⁸
що було ненависне Кирилові. У висліді душевних конфліктів
і незвичайних засобів асоціацій, якими майстерно орудує
письменник, герой оповідання вибирається в дорогу, зрозу-
мівши правду та себе, пізнавши, що мусять зробити.

Повертаючись до композиції твору, треба підкреслити,
що, не дивлячись на існування двох його окремих стадій,
оповідання являє собою гармонійну цілість. Дві відокре-
млені стадії твору автор об'єднує іншими композиційними
засобами, зовнішнім і внутрішнім. Зовнішнім засобом є
лист, - слово, яке в першій і другій стадії оповідання
повторюється в різних формах словосполучень:

¹⁷ Там же, стор. 231.

¹⁸ Там же, стор. 229.

. . . зачекати ЛИСТА (стор. 217). . . . надійде
 ЛИСТ (стор. 218) . . . думка була про ЛИСТ
 (стор. 218). . . . не приносив до мене ЛИСТА?
 (стор. 218) . . . ЛИСТ не приходив (стор. 218).
 . . . ЛИСТА не було (стор. 220). . . . не питав
 . . . про ЛИСТ (стор. 221). . . . подала йому
 ЛИСТА (стор. 221). . . . чергозпечатаний ЛИСТ
 (стор. 225). . . . витяг ЛИСТ (стор. 231). . . .
 знятий ЛИСТ* (стор. 231) . . . 19

Внутрішнім об'єднуючим засобом тут є внутрішній
 монолог — це думки, не висловлені наголос, що з'являється як
 слова, фрази чи речення, часом як діалоги з питаннями й
 відповідями і т.д. в свідомості людини, а через те звучать
 як "внутрішні голоси". В цьому оповіданні такі засоби
 "внутрішнього монолога", що з'являються в першій і другій
 стадії твору, хоч і репрезентують внутрішні голоси, різні
 змістом і формою, означає вони об'єднують в цілість вну-
 трішню суть оповідання. Тільки один головний і найбільш
 значимий внутрішній монолог повторюється в цих двох стадіях
 ознаковою формою і подібним змістом і дає вкінці розв'язку
 душевному конфліктові героя, а тим самим зв'язує на міцніше
 увесь твір в один гармонійний внутрішній акорд.

В першій стадії внутрішній голос говорить:

У оні здавалось, що він щось КРОСНІТЬ**, щось конче
КРОСНІТЬ ЗРОБИТИ — й не може. Не має сили! Збирає
 всю міць, напружує волю, змикається потом — й
 не може. А КРОСНІТЬ... ВСІЛЮ*... 20

19 Там же.

* Всі підкреслення мої.

** Підкреслення Конябинського.

20 Там же, стор. 222.

В другій стадії так само:

Уперто снилось, що він щось МУСИТЬ*... от, кінче, до БОЛЮ чує, що він щось МУСИТЬ... МУСИТЬ і не має сили й сам не знає, що таке МУСИТЬ**...²¹

До речі, треба сказати, що цей внутрішній монолог, є не безпосереднім, а так зв. посереднім або непрямим внутрішнім монологом, який відрізняється тим, що "в першому випадку вживається займенника в першій особі, а в другому в третій або другій особі".²² Цей посередній внутрішній монолог, поперше, - створює зв'язок матеріалу між внутрішнім голосом протагоніста, себто думкою, що існує вже в свідомості, але не виражена словами наголос і зовнішнім голосом оповідача. В цей спосіб він "дає читачеві почуття безперервної присутності автора".²³ Подруге, автор, описуючи події, водночас може натувати процеси, які проходять в психіці героя. Крім того, така метода оповідання дозволяє йому більш ефективно, бо безпосередньо, висвітлити стан його свідомості.²⁴ що в нашому випадку опанований спонтанним враженням від голосу почутого у сні. Коцубинський і тут використовує ознакову техніку імпресіонізму, де

²¹ Там же, стор. 229.

* Підкреслення Коцубинського.

** Всі підкреслення мої.

²² R. Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968), p. 29.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid., pp. 29-31.

моментальні враження відбуваються не назовні, отримані змислами, а в глибині психіки, де свідомість сприймає їх від підсвідомости.

Карл Густав Юнг твердить, що підсвідомість людини активною постійно, однак процеси підсвідомости найчастіше з'являються на поверхні свідомости тоді, коли людина спить і є ментально пасивною. Тоді вони пробиваються і стають видимі у сні. Їх видимість є звичайно неясною або незрозумілою.²⁵ Головний герой оповідання "В дорозі" узвідомляє на підставі голосу, почутого у сні, що він щось мусть зробити. Це "щось" живе в його підсвідомості і є складником його покликання, однак він пізнає себе і розуміє, що він "те щось" мусть зробити, щоб виконати це покликання, аж під впливом кульмінаційного враження при кінці оповідання. З певністю можна сказати, що писань Юнга, опертих на емпіричних дослідках, що вийшли друком у 1918 році, Коцубинський не читав, прагнучи над цим оповіданням, яке було закінчене в 1907 році. Проте відповідний факт показує, яким глибоким знавцем людської психіки був Михайло Коцубинський.

Не можна оминути ще одного цікавого конфлікту в душі головного героя. Той голос з підсвідомости, що впливає у сні, з'єднується з іншим внутрішнім голосом, який є також виразником правди відомого життя героя, донором, що він

²⁵ C.G. Jung, Analytical Psychology: Its Theory and Practice (New York: Pantheon Books, 1968), p. 87-88.

не робить того, що мується зробити, і з цією правдою докору бореться свідомість людини. Кілька разів він чує в своїй душі слово "зрадник". Кожен раз це слово психологічно має інше значення. Перше значення слова "зрадник" - це голос внутрішньої боротьби людини з правдою, - це конфлікт провинності і тим, чого людина бажає: "Зрадник?"

Кирило озирнувся, але тіні спокійно лежали
 Бонув утому і тихо сидів та прислухався, як у порожніх грудях лунало те слово. . . . Чорт! Він має право. Право на повне життя. . . . Друге значення слова "зрадник" - це те, що ми, мовляв, явно заперечуємо перед людьми, хоч знаємо, що воно не є згідне з нашим внутрішньою правдою.
 "Зрадник! Хай йому скажуть се у лице! Тоді побачать. . . ."

Третє значення слова "зрадник" - це голос підсвідомої правди: "Чому сказави се у лице! [самоте, що він "зрадник"]

Те друге, що жило у ньому, те справжнє і невтомне "я".²⁶
 В.Б. Фашенко пише, що "це найпоширеніша форма так званого діалогізованого монолога. В ньому єдиний психічний процес немов розділюється [і] внутрішня мова награвє форм діалога чи наслідує йому".²⁷ Браження від слова "зрадник" і цей посередній внутрішній монолог майстерно розкривають душевні конфлікти в образі психіки людини Коцюбинського.

Приклади із згаданих двох оповідань показують

²⁶ Коцюбинський, "В дорозі", стор. 225.

²⁷ В.Б. Фашенко, "Засоби розкриття внутрішнього світу героїв у творах М. Коцюбинського", Українська мова і література в школі, 4 (1983), стор. 9.

імпресіоністично-психологічний підхід у зображенні про-
тагоністів. Письменник виразно "підкреслює індивідуальне
в протилежність типовому, звертає . . . [більшу] увагу на вну-
трішні процирччя героїв, на зміни в їх характерах і т.п." ²⁸
нік на зовнішні прикмети. Так, наприклад, про зовнішній
вигляд головного героя з оповідання "Лист" ми нічого не
знаємо, крім того, що йому було двадцять п'ять років.

Зате його враження від сестри подане в таких деталях:

" . . . Я побачив, як лежала на мене в золотому промінні
волосся руд'яне лице. Яка вона стала велика!" ²⁹

Зовнішній образ героя з оповідання "В дорозі" Коцюбинсь-
кий малює так киянка Грехани: "Високий, стрункий,
білявий, бравитні очі, приземлені трохи; темна сорочка, широ-
кий пояс . . ." ³⁰ Зате образ внутрішнього світу людини

Коцюбинського вливає з певних закутків душі на повне
денне світло. Талант письменника видно також в композицій-
ній гармонійності його творів, що без традиційної класичної
форми, з масою окремих мікроепічних моментів, неначе з
хаотично розсережених атомів, утворюють цілісну єдність
глибоко складного і певного потоку життя. Додільше, коли
в творах реалістів і натуралістів завжди подані причини і

²⁸ С. Сидорович, "Розвиток психологічної новели
Коцюбинського", в: Михайло Коцюбинський, Твори в 5-ти томах,
т. 4 (Київ-Ужгород: Книгоспілка, 1989-1990), стор. XII.

²⁹ Коцюбинський, "Лист", стор. 374.

³⁰ Коцюбинський, "В дорозі", стор. 217.

наслідки, себто зв'язок змісту логічний, то в Коробинського, так, як і в багатьох творах інших імпресіоністів, зустрічаємо тематичну поліємісловність. А деякі його твори дослівно навантажені багатозверховим змістом.

Ця многозначність є головною характеристичною рисою етуду "Цвіт яблуні". В ньому видна не тільки тематична поліємісловність сюжету, але ще поліємісловність свідомості людини. В дійсності "прихильна індивідуальність і технічна суть людини . . . не втрачає власної цілості єдиного, а навпаки дуже складний комплекс, при якому бувають випадки подвійної, а то й потрійної свідомості".³¹ В цьому зображенні характерів у творчості Коробинського відрізняється від зображення типічних характерів і реалістів. Ця різниця яскраво виявляє етюд "Цвіт яблуні", тою найкращим зразком глибинного проникання психіки і техніки життя людини, а тому даний твір треба проаналізувати докладніше.

Поліємісловність етуду "Цвіт яблуні" складається з потрійного тематичного нагартування:

Перша, зовнішня тема, — зовнішній світ дитини, розвивається в одному сюжетному змісті твору.

Друга, внутрішня тема, — психологічна проблема — життя і смерті, що виражена в сюжетному змісті твору.

Третя, зовнішньо-внутрішня тема — це проблема психології творчості, себто виявлення способу творення, по

³¹ А. Музичка. "Натуралістичний імпресіонізм Коробинського", Коробинський, збірка статей, за ред. Ол. Дорошкевича (Харків-Київ: Література і мистецтво, 1961), стор. 104. Автор посилання на повний імя Коробинського приховує імя А.

розвивається і в сюжетному змісті й прихована в ньому у творі.

Подібне надарування бачимо теж у свідомості протагоніста, себто його свідомо поверхня психіки в певному уривковій часу серед даних подій являє собою потрібну свідомість.

Перша площина свідомості — це переживання батька, що є свідком агонії та смерті своєї власної дитини; вона в'яжеться з першою зовнішньою темою.

Друга площина свідомості — це пізнання і визнання законів буття, що в'яжеться з другою внутрішньою темою.

Третя площина свідомості — це зрозуміння відношення своєї власної психічної індивідуальності мистця до навколишньої дійсності, що в'яжеться з третьою зовнішньо-внутрішньою темою. Бо однією з тем разом з їх відмінними площинами свідомості протагоніста розвивається паралельно від початку до кінця твору, але різняться напрямком їх розвитку.

Ми при звичайні думати, що людина має тільки одну свідомість і підсвідомість. В дійсності це є релятивні поняття. Кількість підсвідомості людини на дві сфери: особисту і загальну. Зверхня сфера підсвідомості, себто особиста, є тією частиною психіки, яка вміщає в собі все те, що також може перейти у сферу свідомості. Для деяких людей тільки деякі речі й явища лежать вже у сфері свідомості, для інших вони це є у сфері підсвідомості.³² Тому у різних

³² Jung, Analytical Psychology: Its Theory and Practice, p. 48.

людей є різні площини свідомості.

Крім цих трьох головних площин свідомості, які безпосередньо пов'язані з трьома темами етуду, існують ще в творі інші голоси свідомості, з яких найголовніший репрезентує пізнання конфлікту між протилежними елементами свідомості. Розуміння суперечностей власної душі з'являється на поверхні психіки нас до часу як нова щільність свідомості, як докучливий внутрішній голос. Інші можна розділити на короткі автоматичні імпульси, що спонтанно і хаотично, часом доривочно і незрозуміло для самого протагоніста, впливають з підсвідомості на поверхню свідомості, як думки чи слова і викликаються внутрішніми гомосами або еманують героя етуду до незрозумілої для нього самого поведінки в той час, коли його ментальність занята чим іншим, як, наприклад, роздумуваннями естетичних, епічних, еротичних почуттів на зразок уривки споминів і слів з забутого вже минулого, що винуть у підсвідомості.

Ми постанемо на крилах етуду і повернемося до всьому вище подану його схему, щоб показати внутрішній образ людини в етуді "Двісті голубів". Зовнішнього образу цієї людини ми не побачили. Кольєсниковий не малює в цьому творі ніяких рис його обличчя, одні характеристичних прикмет його постаті ми зовнішнього вигляду. Ми навіть не знаємо його імені та скільки йому років. Ми тільки знаємо, що герой мав дружину, власний дім з городом, був підприємником і батьком малої дівчинки, Оленки. Обстановка

помешкання, служниця Катерина та лікар, що був давнім добрим другом героя, свідчать, що він був заможною людиною.

Проте "Цвіт яблуні" розкриває нам увесь внутрішній світ цієї людини в даних обставинах.

Перша, зовнішня тема - агонія й смерть дитини, що розвивається разом з внутрішніми переживаннями батька і відбивається змісловими враженнями у його свідомості, проникає ввесь твір від початку до кінця - від ствердження протагоністом: "Там, у жітчиній спальні, вмирає моя дитина" (стор. 431)³³ до питання, яким закінчується епід: "Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?" (стор. 433). Ці внутрішні переживання батька з виражені зовнішніми враженнями від вигляду хворої дитини, вигляду й поведінки жінки, служниці, лікаря, від контрастних згадань про те, як його дитина була здоровою та як вона поводить ся тепер; від вигляду кімнати, предметів в ній та від своєї власної зовнішньої поведінки, а також від свого власного душевного стану та думок і вигуків, пов'язаних з тим станом.

Ввесь цей комплекс вражень розглядуваної теми об'єднує одне головне слухове враження, що часто у різних формах повторюється та характеризує стан хворої дитини і причину її хвороби та смерті: здушений з присвистом віддих. Він увиразнюється на тлі всіх інших вражень, і від

³³ Тут і далі епід "Цвіт яблуні" цитовано за виданням: Конюшинський, "Цвіт яблуні", Тверь, т. 7 (Нью-Йорк: Книжковий діалог, 1955). Числа сторінок подаються у дужках тільки при довших цитатах, а при коротких у тексті.

першого речення в етюдi, коли батько зачиняє двері, щоб не чути цього голосного свисту, "що сповняє собою весь дiм" (стор. 48I), до кінцевого враження від передсмертного, стипеного свисту, він з'єднує цю частину зовнішньої теми в одну цілість. Кульмінаційний вершок цього враження з'являється з початку оповідання, але поступово його напруга спадає. Головним тлом, на якому усі враження виділяються, є чорні вікна, за якими "тежить світ, затоклений ніччю" (стор. 48I).

Цікавою своєрідністю внутрішньої композиційної майстерності цього етюдi є те, що враження від чорних вікон, які є тлом першої зовнішньої теми, рiвночасно являються зв'язкою другої внутрішньої теми з вище наміченої схеми. По суті це враження від чорних вікон започатковує перший етап другої теми, яка складається з трьох етапів, що пов'язані з ніччю, з сiрим довітком, і повним вже сонця, яким ранком.

Враження від чорних вікон першого етапу другої внутрішньої теми автоматично викликає враження невідомого чорного моря, сета смертi, на якому героїніст "пливе" в своїй кімнаті, як в "кваті корабля", що є немов це світлом життя. Рiвночасно враження від лампи з бражуром, що рiзкімі кімнату на дві поверхи, відразу викликає почуття, що смерть є несподіваним гостем життя чи, навпаки, життя є тільки гостем смертi тут на землі. Со цей поверх "вгорі темний, похмурий, важкий [у] від ним - залитий світлом, [поверх] з денним блисками й сіткою тіней" (стор. 48I), показує, що навіть радісно-жасливе, нове світла життя, новито сіткою тіней терпіння і смутку.

Тут не тільки виразно видно, як одне враження випливає з попереднього через засоби контрасту аж до незвичайно складних асоціацій, що висвітлюють окремі моменти вражень в цілості їх зуху, але тут розкривається правда закону природи, що смерть є невіддільною частиною всього життя на землі.

В цьому випадку Колібінський висловлює свої зміслові враження від смері і явил поетичними метафорами, мабуть тому, що не має іншого відповідного матеріалу слів для вислову тих усвідомлених імпульсів душі, які виплили з таких глибинних верств психіки, в яких "... раціональний процес на словесне перетворення [себе на висловлення] не входить".³⁴

Перший етап другої теми посилюється ще враженнями від сприймання світла життя, що відпочає за звуку дві теми: першу сонніну - з думками життя, що так само підіймаються і падають у боротьбі за життя, та другу - з вічною боротьбою світла-життя з темнотою-смертю. Враження від калатала сподоба серед нічної тиші має вже наголос на нову другого етапу в цій темі. Воно своїм безперервним ритмом однакового звуку немале нагадує нерозривне коло життя, що проходить крізь всі смерті.

Другий етап другої внутрішньої теми починається від враження посірілих вікон, себто першої появи світання. Під впливом цього враження протагоністові очі несподівано

³⁴Humphrey, p. 77.

"помічарть те, чого раніш не бачили" (стор. 484). Його свідомість зауважує навіть свої власну постать, що ходить з кутка в куток поміж неогрібаними йому і наче не його меблями. Побільше, вона відчуває навіть своє власне серце, "в якому нема найменшого горя" (стор. 484). (А це так недавно від вражень серпанна донечки на тлі чорних вікон земної ночі його серце ставало і замирало.) Вийняв голос говорить йому, що "смерть — то й смерть, життя — то й життя!.." (стор. 484) Цей етап другої теми починається не виразно почутим, неначе згаду, голосом: "На закон природи!" (стор. 485). Однак ремінісцентній свідомості боги і роздуми повертаються знову. Протагоніст не хоче чути цього гнізного голосу, він заглушує його власним криком сунту проти смерті дитини, що посилює де враження від появи ліжаря, який не може йому дати ніякої надії. Ця свідомість погодженості з неминучим фактом вже прорвалося на поверхню почіпки.

Третій етап другої теми починається від враження ясного ранку. Вієна верон з дому в сад після потресаних вражень від весняної умираючої дитини, від роздану дружини, від якогось слухачі, викликає в ньому зродження появи нової свідомості. Враження від сонця, що "встає і золотить повітря" (стор. 486), від роздвіганих дерев і побегу пташок, від бора природи, що ніякі прикрасов радості життя, народжує в ньому комуніт тепла й радості, таке далеке від холодних чорних і сірих вікон. "І чого не змогла зробити картина гола, та викликала радість природи" (стор. 486). Тільки на тлі цього наглого контрасту, — пережитої душевної кризи і

безжурного шастя природи, протагоніст заплакав. Сльози жаль, стали сльозами полегді. Вони зматеріялізували його горе, поволі звільнили його від нього. Він знову чує в собі внутрішній голос: "Ну, що ж - сталося. Факт!" (стор. 487) Герой розуміє, що йому не важко погодитися з цим фактом і він хоче втікати думками в минуле. Враження від радості природи помагають йому асоціювати їх з враженнями споминів про його здорову, веселу і повну життя донечку, що так однозвучно аливалися з западним і ніжним цвітом яблуні. Дерева стоять далі, повні сонця й життя, не дивлячись на те, що він зірвав і зникли своїми руками молодий цвіт яблуні, який не дочекав плоду. Вони знову навесні народять багато нового цвіту. І незмінний та вічний закон природи досягає свого кінцевого тріумфу в душі героя. Він вже тільки з цікавості звертається до дому з цілими пригорщами зірваного цвіту яблуні. Враження від мертвого тіла дитини лише підтверджує в саду вже усвідомлену правду про непере-ступні кордони між живим і мертвим, між двома окремими сферами існування:

Я почував, що воно мені дуже, що воно не має жадного зв'язку з моїм живим організмом, в якому тече тепло крові, що я кохав не те, що я сумую не за ним, а за чимось другим, живим, що лишилось у моїй пам'яті... 35'

І так, як перша зовнішня тема розвитком напруги снідає від звукових вражень спочатку голосного, а пізніше пораз більше послабленого свисту, що відслухується з

грудей умираючої дитини, так друга внутрішня тема, яка складається з трьох етапів, розвитком напруги зростає разом з повільним зникном ночі, з переходом ночі до дня, з темноти до світла, від смерті до життя, що однозгідно асоціюється зі змінами в свідомості протагоніста.

Третя, зовнішньо-внутрішня тема складається з двох частин. Зовнішня частина цієї теми, що розвивається в сюжетному змісті твору, виявляється у враженнях самого письменника, - тієї площини свідомості, що незалежно від зовнішніх обставин і ментального стану людини, навіть всупереч її волі, записує в пам'яті всі враження й спостерігає їх цілком пасивно. Ця площина свідомості мистця працює творчо весь час, від початку до кінця етуду. Усвідомлення цього факту, цього окремого "я" в собі, цієї відмінної свідомості письменника, приймає гострих форм аж тоді, коли воно заходить у конфлікт з почуттями батька:

Щоб не забути... щоб нічого не забути...
 Все воно знається мені... допис... як матеріал
 ... Я не пишу, я розумію, хтось мені говорить про
 це, хтось дружить, що сидить в мені... Я знаю, що
 то він дивиться моїми очима, бо во він ненажерливою
 пам'яттю письменника венизує в себе все це картини
 смерті на світанні життя... Ох, як мені гідко... 36

Те, що ця свідомість творчої активності існувала від початку етуду паралельно з іншими, видно в її сполучі з другою внутрішньою темою. Враження від калатала не тільки асоціюється з ритмом вічності життя, але теж вічної сили творення, бо "обіцяє боронити окопий творчого сну..." (стор. 482)

художника. Цей творчий сенс, такий глибоко вроджений, що його ніхто та ніщо не може розбудити й розворушити. Письменник працює уявою далі і творить образи нового епізоду реалістичного роману. Враження від звуку калатала здаються йому перебоями "серця незримого велетня..." (стор. 482), що їх нібито відчуває героїня нового роману. Це калатало, що дає враження ритму життя, тут викинає враження ритму живого серця та зелених лугів, яких образ зникає з останнім звуком калатала, бо вінно сіріє. Враження від світання дає почуття життя, що відрається в хату та в душу проба-коніста в той час, коли дрище, — його дитини, відходить назавжди. Це враження від звуку калатала з другої вну-трішньої теми стоїть у відношенні до першого враження від голосних лавінок дрища з першої теми. Голосні лавінки дрища звучать "серед" (стор. 484) рахують його гербінна і розлихає дрище, — смерті.

Внутрішня частина першої теми зображує психологію творчості імпресіонізму. "Новий естетичний світогляд намагався витягнути на світло, як з "жор-жором", себе звільнивши себе від усіх моральних і естетичних зобов'язань, від усіх упереджень, що постають через приняті заздалегідь концепції, теорії чи ідеї". Тільки особистість звільнена від зв'язу того балладу, що немов вузлом заслоняє правду про світ, речі, живих і живих, зможе без ніякої догани суб'єктивних почуттів, поглядів чи настанств, доглянути їх дійсну суть. І, коли реаліст і натураліст стараються не тільки досліджувати

бачене, але теж свої очі напружувати, щоб краще пізнати і зрозуміти, "що воно є", та пізніше тільки відтворити, то вихідна точка імпресіонізму інша, мета та сама. Імпресіоніст використовує тільки свої словесні враження, залишаючися пасивним супроти даних об'єктів.³⁷ Додатково, він дозволяє цим об'єктам автоматично діяти на себе, інакше б вони були суб'єктами, а сам художник став тоді об'єктом. Сам Коцюбинський подібно висловив цю думку:

Не знав... чи добре, коли письменник занадто часто придивляється до того, що відбувається в ньому на просторі між серцем і мозком. Найкраще зображати світ і людей, коли забуваєш про свій хист, закріплюєш очістерження. Я найкраще почував себе, коли між проявами дійсності, очима і руком, яна ловить їх, наче дитина краплі водоспаду, немає ні відстані, ні жодної різниці в кельорах.³⁸

Крім цих трьох головних площин свідомості, єо зв'язані з темами стилю, як було вже сказано. Де існують в творі: докучливий внутрішній голос, що контролює рівновагу між протилежними площинами свідомості, та до-ривочні імпульси, що ментально, спонтанно і часто навіть незрозуміло для самого пероа, впливають на поверхню свідомості.

Докучливий внутрішній голос з впливом морально-етичних принципів завжди протистояє і виступає в критичних моментах як окрема цілість свідомості:

³⁷ K. Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965), S. 63.

³⁸ М. Гудвицький, "Незабутній образ". Спогади про Коцюбинського, стор. 245-46.

Я стрепенувсь. Боже! що зо мною! Чи я забув, що у мене умирає дитина? . . . (стор. 482) А, подієність!.. Як може родитись така потіха під свист здушеного смертю горла? . . . (стор. 484-85) Ох, як мені гидко, як мені страшно, як ця свідомість ранить моє батьківське серце... я не витримаю більше. . . . (стор. 486) Я знаю, нащо ти записуєш усе те, моя мучителько! . . . (стор. 488) Моя мила донечко, ти не гніваєся на мене? . . . (стор. 488) 39

Для прикладу подаємо також кілька хвилевих імпульсів, що впливають на поверхню свідомости всупереч волі героя: У свідомі не естетичне почуття: - "Мені дивно, що я усе помічав, хоч горе забрало мене цілком, колонило. Я навіть, проходячи повз стіл, поправив фотографію. О! Тепер симетрично!.." (стор. 481) Або: - "По тому вона переводить очі на мене. Гарячі й темні од нічниць і тривоги, блискучі од сліз і гарні. Її черне волосся, зав'язане грубим жмутом, таке м'яке і тепле" (стор. 484). Це усвідомлення краси дружини викликає свідомість естетичного потягу: -

Все це я бачу. . . . Її голову шир і алегка розквітає груди, звідки іде захватне тепло молодого тіла. І в той мент, коли вона лежить у мене на грудях і тихо риде, я обіймаю її не тільки як жінку, а як привабливу жінку, і напе крізь сон думаю, що в голові мої літається невисловлена думка: "Не плач. Не все пропало. Це у нас судило" . . . 40

Ця свідомість інша, як бачимо, від наступної, що підказана співчуттям: - "Вона вже не кричить, вона гірко, нерозважно плаче. Хай виплачеться, Сідна" (стор. 486). Усвідомлені, але незрозумілі думки, фрази і слова з давно забутого: -

Голова сує думки. Про що я думаю? Я думаю про щось чуже, стороннє, не важне, а проте, думаю, що

39 Кошвинський, "Цвіт луни".

40 Там же, стор. 484.

я не забув свого горя. Якісь голоси говорять в мені. "Чи не хочете оселедця?" - "Що? якого оселедця?" Я не задумував над цим. Хтось чужий поспитав - і так воно скінчилося. "Гідрохінон... гідрохінон... гідрохінон..." Чогось це слово мені вподобалося, і я повторив його з кожним кроком і боявся пропустити в ньому якийсь склад.⁴¹

Цілий етюд "Цвіт яблуні" побудований на враженнях протагоніста від своєї власної свідомості. Всі ці враження, в останньому розділі етюду немов збігаються, завершуючи головну думку, яку автор хотів розкрити читачам. Зрештою сама назва твору вже має натяк на задум автора.

Зовнішня композиційну єдність етюду досягає Коцюбинський такими засобами, що тримає в своїх рамках всю розхитаність сюжету. Перший засіб - це закриті рамки подій від сніжного вечора, майже ночі, до раннього ранку, що одно-згідно збігається з часом внутрішніх переживань героя. Навіть коли враження від споминів з'являються в його свідомості, вони з'являються також в рамках цього окресленого часу, хоча самі споминів відбуваються давніше. Другий засіб - це внутрішній монолог, завжди затриманий як вкрай, (себе безпосередній монолог від першої особи, навіть тоді, коли він розчленовується на діалоги запитань, відповідей, одверджень, вигуків, споминів і т.п. Він завжди затриманий в свідомості, не виражений, себто ніколи не висловлений. Тільки один раз голос протагоніста розвучав, але не як звернення до другої особи, а як вигук сунту і болю, як протест проти безглуздя і передчасної смерті його дитини.

⁴¹ Там же, стор. 483.

Від цього крику, сам герой етюд злякався, усвідомлюючи, що "пелени . . . зводять, хмариний дід вмиває чоло..." (стор. 485)

Отже, уся схема твору та його зовнішні композиційні елементи показують, якими засобами майстерності досягає Коцюбинський внутрішньої та зовнішньої єдності твору.

Цією рамкою композиційною методом для затримання зовнішньої єдності твору часто користується автори новель т.зв. жанру "потоку свідомості". Закриті рамки внутрішнього монолога збудовано в цьому етюді на багатогранних моментах вражень від зовнішньої дійсності та від внутрішньої дійсності, себе, своєї власної свідомості. Техніка такого внутрішнього монолога показує нехитрий зміст і його процесі, що формують на рівнорядних площинах контроль свідомості перед тим, "закри вони формується для обміркованої мови"⁴²

Всесв етюд, що розчленований, розбитий на найдрібніші враження, немов на атомні частки, - розсипані, часто перемішані, моментальні та несподівані, в цілому нового етюд вони створює гармонійну єдність, немаче їх "випадкові скуплені з нічого, з хаосу примуть до органічного формування . . ."⁴³

Імпресіоністи-художники малювали свої картини за таким самим композиційним принципом, що виростав з такого самого імпресіоністичного світогляду. Дрібні, окремі мазки та штрихи фарб були на їх малюнках, взяті з природи, без того, щоб їх розумуванням, або дослідом відтворити, а тільки так, як вони моментально діють на

⁴²Humphrey, p. 24.

⁴³Raphael, S. 65.

око, як вони впливають одні з одних красою своїх зв'язків і попадають у світ сяйва якоюсь спеціальною гармонією.⁴⁴

Письменник в етюді "Цвіт яблуні" знімає підкривито, він сполучається зі своїм героєм в одну цілість. Автор не інтерпретує ніяких фактів дійсності, нікого та нічого не описує. Дійсний образ людини сам розкривається перед читачами і потверджує те, що Л. Клеє сказав: "Мистецтво не відтворює видимого, мистецтво робить видимим".⁴⁵

Однак на підставі зробленої аналізи видно, що три теми паралельно розвиваються в цьому етюді. Частка згаданна, яка з них є найголовнішою темою?

Павло Гилікович у своїх статтях, в загальних обрисах передбачає всі висловлені думки української критики про цей етюд, починаючи від Івана Франка, який характеризував його, як "вразення письменника... у якого змігся єдиного улюблена лизина і якого фантазія при тім, набуває його вомі, потуг і окладає всі деталі, як матеріал для майбутнього твору",⁴⁶ і кімчатию оцінки Зриньова, Козуба, Стариківської-Корнхівської, Герова, хоча не всі інших з їх аналогічними спостереженнями про "дві душі" письменника або про

⁴⁴ H. Bahr, "Impressionismus", Kulturprofil der Jahrhundertwende - Essays von Hermann Bahr: Auswahl und Einföhrung von Heinz Kindermann zum 100. Geburtstag des Dichters (Wien: H. Bauer-Verlag, 1962), S. 184.

⁴⁵ Клеє Е. Fischer, Art Against Ideology (London: Allen Lane The Penguin Press, 1969), p. 138.

⁴⁶ Цитовано в статті П. Гиліковича "Цвіт яблуні" М. Коцюбинського", Життя і творчість, 3 (1929), стор. 92.

"роздвоєння психіки батька і письменника, дві течії переживань, що поруч пливуть в одній особі"⁴⁷. Деякі критики зайшли в своїх міркуваннях так далеко, що закинули Коцюбинському "безчуттєвість" і навіть "нерозум", себто моральний індивідуалізм, втворений певного роду патологічною аномалією психіки мистця.⁴⁸ В. Коржак іде так далеко в своїх оскарженнях, що закидає Коцюбинському, — спокутуючому інтелігентові виразний "дух ботемі" та

зненависть до цього болю мещанського життя, заздрливість у красі, відчуженість мистецтву до такої міри, що ціле життя — навіть смерть коханої дитини, для артиста-мистця є тільки творчим "матеріалом".⁴⁹

Франко перший озвучив підкреслив в рецензії на збірник "На вічну пам'ять Коцюбинському", що Коцюбинський в епозі "Цвіт яблуні" в часі свого горя "всупереч [своїй] волі" записує в пам'яті ці трагічні події. Так само Філіпович, заперечуючи всі ці зверхня критики, пише, що "Коцюбинський говорить про неминучий для письменника процес спостереження з космічної фіксації життєвих вражень", що є процесом писання. Рецензія протагоніста: "Моя мила донечко, чи не гнівася на мене?", на його думку, відкидає "естетичний маніфест" Коцюбинського та

⁴⁷ Філіпович, "Цвіт яблуні" М. Коцюбинського, Життя і революція, 5 (1921), стор. 38.

⁴⁸ Так же, стор. 36.

⁴⁹ Цитовано в статті К. Філіповича, "Цвіт яблуні" М. Коцюбинського, стор. 37.

показує радше професіонала, а не естета, який "зустрічає опір з боку морального почуття письменника, до подвоєння і змагається з людиною".⁵⁰

На нашу думку, Коцюбинський так глибоко зобразив переживання батька, що дивно, чому для цього питання присвячено стільки уваги. Українська критика, не знайшовши в біографії Коцюбинського такої трагічної події, яку він зобразив у цьому есеї, почала розпитуватися тематичних впливів, наслідувань і запозичень у творі від чужих письменників. "Кількість цитатів 'впливів' була величезна; таке шукання зробило навіть метод і привело до того, що в творах . . . [Коцюбинського] не бачили майже нічого оригінального: все сходило на запозичення від інших авторів".⁵¹ Це, спричинювання критики виникло також через те, що мало звернено уваги на естетичні імпресіонізму та його творчі засоби. На підставі яких органічно сформувалася тематика та розроблення проблем в творах Коцюбинського. Це правда, що імпресіоністична творчість зійшла маску з обличчя людини і показала те, чого сама людина навіть про себе не знала. Воно перш усього показало, яке скомпромісоване, яке дуже складне і вишкілене життя людини. І це було її завдання, — заглянути в глибини душі та показати внутрішній світ людини, — її ліквіду сутність. Тому в

50. Риликович, "Квіт медуни" М. Коцюбинського", стор. 98.

51. Д. Чижовський, Історія української літератури (Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1966), стор. 12.

своїх творах письменники-імпресіоністи нікого не ідеалізують, ані не засуджують, а стараться показати людей і дійсність, якими вони є насправді. Сам Коцюбинський висловився проти ідеалізованих творів:

... на нас, письменників, іноді находить спокуса писати не про світ живих людей і реальні предмети довкола них, а про ці пориви, які, може, колись стануть доступні нашим нащадкам...

... стати: всюдарики всіх стихій природи і всіх тваринних інстинктів, залишених нам у спадщину мавноподібними предками...⁵²

Книг твердить, що ні одна людина не є досконалою, що свідість підсвідомості зі свідомістю є тільки ідвізією та мрією людини. І дуже часто навіть добра воля і добрі інтенції бувають знижені сильнішими комплексами підсвідомості та часто індивід поверить чи робить те, чого він по суті не бажає.⁵³

Це нам найкраще показує контраст між образом "Невідомий" і "Persona grata" Коцюбинського. В першому творі значетна відважна і повна посвята для інших людина переживає моменти слабости і страху. В другому творі, в дійсности безсумлінна і насмієв зла людина, теремний кат, в складних конфліктах душевних процесів починає відчувати огиду до свого діла.

М.О. Костенко; зупиняючися на уступі з "Fata morgana",

⁵² Цитовано в статті М. Рудницького, "Незабутній образ", стор. 246.

⁵³ Jung, Analytical Psychology: Its Theory and Practice, pp. 80-81.

де автор зображує підпал Хомою стіжків сина, дивується "що письменник захоплено малює картину вогняної стихії, . . . [бо] це накладає свій відбиток і на оцінку дії Хоми". А далі критик питає: "Чи немає тут суперечності? Чи не вибрав письменник безпристрасної позиції, з висот якої і малює з однаковим захопленням добро і зло?"⁵⁴

Безперечно, Коцюбинський не глорифікує зла, ані не прослагує його. Цього не робив ніхто з імпресіоністів. Проте він дивиться на зло з безпристрасних позицій з тієї самої причини, що він нікого не засуджує і не прославляє, але тільки споглядає дійсність і зображує її правду так, як вона в даному моменті виглядає.

З таких самих безпристрасних висот, споглядає Коцюбинський свого героя в епозі "Цвіт волуні". І він розкриває нам образ людини, що в глибоко чуттєвою, що є люблячим батьком, добрим чоловіком своєї дружини і справжнім письменником-мистцем.

Українська критика помітила, що головною темою в епозі "Цвіт волуні" є роздвоєння конхики батька й письменника. На нашу думку, основною темою цього твору є друга, внутрішня тема з нашого світи. - філософська проблема життя і смерті. Тому цілком слушно стверджує А. Музичка в своїй статті "Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського", що автор "в епозі 'Цвіт волуні' займається питанням смерті".⁵⁵ Він також підкреслює, що письменник

⁵⁴ Костенко, стор. 105.

⁵⁵ Музичка, стор. 101.

від нікого цієї теми "не потребував позичати", бо ніколи не в літературі не писали про смерть так багато, "як за 90-х і 900-тих років, коли йшла боротьба за розуміння життя та його мети".⁵⁶ На думку Музички, "питання закону природи, по таке життя і смерть, і студіює художньо Коцюбинський у творі 'Цвіт яблуні'".⁵⁷ Однак він доходить до помилкового висновку, що безсмертність Коцюбинський побачав у матеріалі "для художнього твору, по бачав жити на чиніє смерті".⁵⁸ себто на смерті дитини письменника. На нашу думку, сама розв'язка проблеми смерті людини, яку шукав Коцюбинський, лежить багато глибше. В своїх споминах про Коцюбинського пригадує Микола Чернявський питання, які не випадково хвилювали письменника: "що я, ось так? Звідки прийшов, куди піду? Чому живу на світі...".⁵⁹ В епосі "Цвіт яблуні" питання життя і смерті показано у вічному ритмі сьому калатала та в трьох етапах цієї теми, по їх розвиток напружен, зростає від ночі до повітря та до сонячного ранку, себто у вічному колі життя.

Глибше занурення в відповідоме життя людини без

⁵⁶ Там же, стор. 102.

⁵⁷ Там же, стор. 104.

⁵⁸ Там же, стор. 107.

⁵⁹ М. Чернявський. "Первона дитина", Твори в двох томах, т. 2 (Київ: Дніпро, 1966), стор. 500.

сумніву в'язе Коцюбинського почасти з модерним романом т.зв. "потіку свідомості". Коцюбинського можна назвати предтечою цього жанру в українській літературі. Н.Л. Калениченко висловлюється неточно, пишучи, що "етюд 'Невідомий' має консолідику форму, вірніше - відтворює 'потік свідомості' засудженого на страту..."⁶⁰

"Потік свідомості", як жанр, характеристичний в першій мірі тим, що займає не інтелектуальною активністю героїв, а їх внутрішнім життям, яке живе так глибоко, що часто сама подія не є свідомою ніщою активності своєї людини.⁶¹ Іншими словами, якщо порівняти людське життя з якоюсь маленькою частиною знаходиться над поверхнею, то письменники цього жанру головний натиск кладуть на дослідження тих шарів, що розташовані найглибше від поверхні свідомості та які не звернені до словесного вираження.⁶² "Потік свідомості" не має нічого спільного з думками та споминами, які вже готові для вислову, або записування їх.⁶³ "Література 'потіку свідомості' є психологічною літературою, але вона змушена бути дослідливою в площині, в якій психологія

⁶⁰ Н.Л. Калениченко, Український літературознавчий словник (Київ: Інформа, 1967), стор. 138-39.

⁶¹ Humphrey, p. 13.

⁶² Ibid., p. 4.

⁶³ Ibid., pp. 2-3.

змішується з епістемологією".⁶⁴

Коцюбинський наближається тільки до тих письменників жанру "потoku свідомости", які використовують імпресіоністичні змислові враження та чутливість до світла і звуків для вияву внутрішнього психічного життя своїх героїв.⁶⁵ І він, так само як згадані письменники, використовує враження протагоністів від зовнішніх явищ довкілля для інтерпретації їх підсвідомого стану психіки.⁶⁶

Отже тільки те, що є хаотичним, необґрунтовано відруковим і спонтанним у психіці героя, в'яже етюд "Невідомий" з жанром "потoku свідомости". Чим глибше сягає Коцюбинський в душевне життя свого героя, тим більш несподівано для самого героя відзиваються внутрішні голоси його різних площин свідомости. Проте сам внутрішній монолог, попередній чи безпосередній, зні раціональні роздуми, не є ще доказом, що етюд "Невідомий", як пише Калениченко, "вдтворяє 'роздік свідомости' засудженого на страту". Тому цілком непотрібно Калениченко старається виправдати "трохи хаотичне переплетення епомінів, вражень, думок..."⁶⁷ в'язня як наслідок його схвильованости. І так само треба заперечити приписування Коцюбинському тенденційного наміру в такому дусі, як, мовляв, "оспівування

⁶⁴ Ibid., p. 6.

⁶⁵ Ibid., p. 14. Думки Гамфрі висловлені в приводу ранніх творів В. Вульф.

⁶⁶ Ibid., p. 80. Гамфрі також покликається на роман Д. Річардсон "Pilgrimage".

⁶⁷ Калениченко, стор. 136.

мужності революціонерів надавало великого ідейного й виховного значення новелам М. Коцюбинського..."⁶⁸

Етюд "Невідомий" засвідчує, що навіть відважні месники за народні кривди переживають свою внутрішню складну драму душі. Це виявляється не тільки тоді, коли герой чекає страти в своїй в'язничній камері, але теж тоді, коли він виконує атентат і навіть перед тим, поки він має його виконати. Він переживає всі людські слабості, весь жах непевності і страху. А пізніше, в самотній камері, він знову відчуває цей таємний холод душі, невтомне бажання жити, тугу за любов'ю й особистим щастям, болісні згадки про матір, надії на втечу з в'язниці, бунт проти передчасної смерті, нудьгу самоти, думки про самогубство, красу світа, якої не відчував так ніколи перед тим, страх перед смертю та вразливість, що калі живе в голові й в серці. По він старався задушити в собі і що "кричить в серці, глибоко в серці..."⁶⁹

Зате Калениченко має рацію, коли пише, що в цьому етюді "вражає тонкість і майстерність психологічного аналізу, вміння вибрати найхарактерніші деталі"⁷⁰ в зображенні психічного стану людини. Зовнішнього вигляду

⁶⁸ Там же, стор. 137.

⁶⁹ М. Коцюбинський, "Невідомий", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 133.

⁷⁰ Калениченко, стор. 136.

цієї людини ми не знаємо, але її внутрішній образ, в даних подіях, розкривається перед читачами в найдрібніших нюансах його душевних переживань.

Тема життя і смерті, а головню межової ситуації людини в обличчі смерті, були частими темами в творах Коцюбинського. В нарисі "Хвала життю" Коцюбинський ще раз повертається до питання закону природи та перемоги динамізму життя над стагнацією, яку викликає розрив з причин трагічної смерті інших. І, коли в етюді "Цвіт яблуні" ця перемога над депресією дається одній людині, то в нарисі "Хвала життю" товпі людей різного середовища, соціального становища та професій.

Композиційно етюд "Невідомий" є зітканий з моментальних внутрішніх вражень від стану душі невідомого героя, а нарис "Хвала життю" є пелетивом зовнішніх, моментальних вражень від дійсності, побаченої автором на руїнах знищеної землетрусом Мессіни в Італії.

Тканина вражень в етюді "Невідомий" є переплетена нитками різних площин свідомості. Знаходимо там спомини з пережитих подій, включно з думками про свою нову ситуацію, уявні враження візійного характеру про свою майбутню езекуцію, разом з зрозумінням конфлікту між суперечливими настановами своєї власної свідомості. Всі ці враження від власної душі впливають одні з одних та спонукують появу все нових, часом хазяйських і несподіваних для самого протагоніста, і творять разом образ безперервної активності людської психіки. Зовнішньо цей комплекс вражень об'єднаний

засобом безпосереднього внутрішнього монологу та повтору слова "недівомий", що врешті самою назвою етюд закриває весь твір у композиційну цілість.

Плетиво вражень у нарисі "Хвала життю" є побудоване на контрасті двох протилежно суперечних вражень під побаченої дійсності. Перше - це враження від людських очей, що приникає весь твір і весь простір жахливо знищеного міста та виглядає з усіх його руїн:

Очі! Ті стравні, морні, жахливі очі, які замкнули в собі темряву... Може світанок сонця, долубити море і небо, сміються радість, а ті очі, позирнені мертво блискуючі у великих орбітах, звертали догля вгледь себе і сожовібно вивчались у розхитані стіни, вогні і звуки навалижних. Мені здавалось що коли б я був там, на пластинці виїшли б не людські, а тваринні руїни.⁷¹

Під враженням від тих повітря розлуки очей, автор бачить жахливі сцени спричинені землетрусом, сліди розторошеного життя між руїнами та намазаних, позитних горем людей, що врятувалися. З кожного кутка між руїнами виглядає обличчя смерті, яке залишає навіть на каменях свою страдну відомтку: "Стародавній фонтан не зружвав мало, але він з тої ночі засох, найб'є виглядав зовсім над мучим горем. Сухі роти тритонів умирали, але спраги".⁷²

Друге, кінцове враження, що викликало протилежний образ дійсності, є від збіговника людей, що вмилися коло кунця, який стояв на візочку і викрикував, рекламував і

⁷¹ М. Коцюбинський, "Хвала життю!", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгознавство, 1955), стор. 421.

⁷² Там же, стор. 422.

продавав косметику. І жінки, вкриті чорною кресою жалоби, пильно стежили за кожним його словом і рухом, жадібно кудурчи собі молодість і красу за чотири сальдо. Під враженням цього образу відвідувач цього зруйнованого міста вперше доглянув "зелені гори, залиті радісним сонцем, помаранчеві сади, безконечний повзковий простір блакитного моря". На нього не діяли вже страдні руїни знищеного міста, що поховали понад 40 000 людей, і його "душа . . . проспівала над сими клавовицями квалу життя..."⁷³

В одному моменті очі жінок здавалися йому "страшні, жорсткі, жадливі..." а зараз в другому моменті, повні захвату і надії на молодість і красу. Від першого враження оповідач бачить щось цілком інше, протилежне й суперечне, ніж він другого враження. Де правда, а де ілюзія дійсності?

Проблему дійсності та ілюзії, ізоляваності і самотності людини в творчості Гончаринського розглядатимемо в своїх наступних розділах.

⁷³ Там же, стор. 425. ○

II. ІЛЮЗІЯ ТА ДІЙСНІСТЬ В ЖИТТІ ЛЮДИНИ

З проробленої вже аналізи кількох творів Коцюбинського випливає, що імпресіоністично-психологічне зображення людини, яке базується на моментальних враженнях, взагалі не подібне до портретів дійових осіб у письменників реалістичної школи. Здебільше, ці зображення часто цілком незалежні від реальних нових людей. Уже сама обставина, що чистим сприйманням відсутня можливість доторку, почуття статички, те, що головним чином могло б установити їх конкретність і стабільність, ставить їх поза межі фактичної реальності.¹ Іншими словами, "це, що реальне, не сам предмет, але, поодиноким змістом пізнання, себто точка стику між духом і матерією".² Для пізнання об'єкту необхідно мусить бути зв'язок суб'єкта і об'єкта. Однак на той суб'єкт, що займає позиції сприймати об'єкта і який обдарований здібністю аналітичного знання, але той, що тільки споглядає, себто психологічний суб'єкт. Цим він прив'язаний до предмету свого споглядання і прив'язований до нього найбільше індивідуальних форм.³

У цей спосіб демонструється психологізм імпресіонізму, а тим самим і психологізм у творчості Коцюбинського, де

¹ Raphael, S. 54. Raphael стверджує прокмети загальної імпресіоністичної творчості та світогляду.

² Ibid.

³ Ibid.

зв'язок між людиною й довкіллям та взагалі всю світо-
 буюву проєктовано в площину психологізму.⁴ В цій
 площині об'єкт і суб'єкт уже не протистоять один одному,
 як два окремі світи, бо їх треба в творчому акті пізнати
 та об'єднати, але вони творять заздалегідь одне спільне
 іманентне являє.⁵ Отже ніщо не посідає правди дійсності,
 бо не може стати змістом пізнання, ані людина, предмет
 чи являє сама в собі, ані донебудь, бо виходить поза
 людський акт сприймання. Результатом цього чистого
 сприймання стають безпосередні, спонтанно-ментальні
 враження, а тим самим і "повне розділення світу в його
 усталених поняттях".⁶ Сенсову роль відіграє індивіду-
 алізація людського акту сприймання, що схоплює
 неповторний та завжди певно означений психо-фізичний стан,
 який виражається за істину, та "до означеному протистоять
 тільки набагачене, а не правильно, або неправильно означене".⁷
 Це сприймання дійсності, бо з емпіричним пізнанням, правдою,
 називає Р. Гамаан "внутрішнім досвідом".⁸ Водночас кожне
 зміслове враження, та стає ним внутрішнім досвідом, в

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., S. 55.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ R. Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst (Köln:
 Verlag der M. Dumont-Schaubergschen Buchhandlung, 1907), S. 112.

"незалежне від того, чи воно відповідає зрештою реальному об'єктові чи ні".⁹

І так, наприклад, "сухий гриб" з твору Коцюбинського "Лист", не відповідає реальному об'єктові, яким є обличчя матері; хоч по суті інші змістові враження можуть мати певне відношення до баченого об'єкту. Такі сприймання вражень визначає словозв'язок "в порозі". І, хоч там мають певне відношення до сприйнятого об'єкту такі враження як: " - Ах! - Бисоке, чисто жіноче і різко-лавинне . . ." чи ". . . виднілися тільки їх крупні задні . . .", вони ніколи не конкретизують їх певної статичної сукупності, а завжди є тільки деталями, що служать як допоміжні номінальні фактори для поодиного змісту пізнання. Звідси таким чином, згідно Фрідмана, різниця між знаходить свій мистецький вираз в імпресіонізмі. Це світотвірне

заперечує цей світ і "а", як реальне сприйняття, а сприймає їх разом зовсім номінальним чином. Але як взагалі можна говорити про сприйняття реального світу поєдну. Враження від якогось предмету не є якісь його відбиток, які єдині. Це є вимірювання "а", але воно стоїть на рівні між предметом і "а". При тому ці два відбитки не .¹⁰

Цей світотвір імпресіонізму також відображає в картинах Едуара Мане (1832-1891) - "Сніданок на траві", "Олімпія", "Шинок" та інші. Так, наприклад, в останньому артіст представив образ дівчини, ніби розчленований на дві особи.

⁹ Friedemann, S. 62:

¹⁰ Ibid.

Подібний мотив як у Мане, зобразив Коцюбинський в згаданому вже нарисі "Хвала життя". Можна сказати, що враження від трагічних жіночих очей є ілюзією у відношенні рівночасного враження від тих самих жінок, які з захватом в очах купують собі косметику. Те саме бачимо в етюді "Цвіт яблуні". В знамі розчленованої психіки людини показуються не тільки два аспекти, але цілий спектр її особистості, її дуже складного внутрішнього світу. І справа тут у тому, що кожний аспект тільки в уламковій моменту є назовні виявлені істотність людини і як окремі фрагменти цілості завжди в собі є реальною дійсністю, однак у відношенні до попередньої чи наступної, яким суперечить, стає ілюзією. На цій підставі Бар виступив думку, що "всі речі, коли їх поторгнутися з вимогор правди, негайно перемінюються в брехню; а хто шукає дійсності, знаходить тільки позірність".¹¹ себто ілюзію.

Переховання імпресіоністів, по досвід людей і явищ є ілюзорними, викликало в них прагнення виразити "світ, схований за тем, що бачимо, сутя, сховану за видимістю",¹² та ту правду дійсності, що є єдиною й неперворною в даному моменті, хоч вона є водночас безперервно змінливою в часі. Радій її безперервній змінливості, в русі цих

¹¹ Bahr, "Wahrheit, Wahrheit!", Kulturprofil der Jahrhundertwende, S. 142.

¹² Raphael, S. 54.

окремих, суперечливих і часто частичних часток, знаходить Коцюбинський нову і глибшу пов'язаність цілості. Цією об'єднувальною ланкою розсипаних і змінливих часток є цілість їх руху, в якому розкривається пізнання глибокої абсолютної правди. Цього пізнання письменник завжди додукувався і його показував у внутрішньому змісті своїх творів. Отож, наприклад, перехід від ночі до ранку в епюді "Цвіт яблуні" та одночасні зміни в поведінці протагоніста виявили в цілості їх руху пізнання глибокої абсолютної правди про перехід від життя до смерті і від смерті до життя.

Варто зауважити, що Михайлина Коцюбинська, хоч і заперечує імпресіоністичний світогляд Коцюбинського,¹³ як це роблять усі радянські критики, твердить, однак, що "лише виховавши в собі глибокий і цілісний слух, можна побачити, як із таких майже невидимих незрозумілих очом образно-емоційних "молесу" складається художній організм твору".¹⁴ Вона також приходить до такого самого висновку, який робимо й ми, говорячи, що "злиття взаємн. знімків зовнішнього світу . . . в розпі ренні дозволяє спостерігати все окладну внутрішню будову світу".¹⁵

¹³ М. Коцюбинська. Література як мистецтво слова (Київ: Наукова думка, 1968), стор. 122.

¹⁴ Коцюбинська, стор. 126.

¹⁵ Там же, стор. 127.

Проте пізнання цієї абсолютної правди через спостереження її з височин цілості руху всіх змінливих часток, себто через освоення "злиття вражень", приходить людині важко. Звичайно кожна людина схильна сприймати хвилову ілюзію за правду. Тому цей факт викликав думку про konieczність демаскувати прийняті й визнані поняття дійсності.

Це питання розглядається в багатьох новелках і драмах Артура Шніцлера. Ми знаходимо його також у творах Антона Чехова. Ті де Маупассан пішов ще далі, заявляючи, що

... наївність, зрештою, вірити в реальність узагалі, коли кожен із нас має свою власну реальність у своїх думках і своїх органах. Наші очі, наші вуха, наш нюх і наш смак створені по-різному, тому існує стільки істин, скільки є людей на світі.¹⁶

Маупассан підкреслює, що письменник повинен бути чуйним на змислові враження, бо "кожна найменша крихітка заховає щось невідоме".¹⁷ Однак на підставі свого переконання, що життя неосвідчене, нез'яване і незрозуміле, неспівмірне і суперечне.¹⁸ він приходять до висновку, на думку Лавріна, що "ті артисти з величчю, які спроможні допомогти іншим людям побачити їхню власну особливу ізраїв".¹⁹

¹⁶Ті де Маупассан. Віра і Надія. Твори у восьми томах, т. 5 (Київ: Дніпро, 1974), стор. 394.

¹⁷Там же, стор. 393.

¹⁸Там же, стор. 394.

¹⁹J. Lavrin, "Chekhov and Maupassant", The Slavonic Review, Vol. 5, No. 13 (June, 1926), p. 9.

Розкривання позірності людей, їх змінливості, або демаскування ілюзорності явид дійсності, є частими темами також у творах Коцюбинського. Найкращою ілюстрацією загублення почуття реальної дійсності, неспроможності зустріти віч-на-віч її безжалісну правду є знаменита новела Коцюбинського "Лялечка".

Українська критика свого часу, хибно розуміючи задум автора, висловила несприхильно про цей твір. Головною героїнею "Лялечки" є Раїса Левичівка, незружена сільська учителька, з вигляду негарна, а догирле - "стара Панна". В тогочасному суспільстві глибок старої панни викикувала іронічну посмішку та мисли: "Якісміз вона кохати? Вона по-гана й стара..."²⁰ Данок обставинок "Старинька-Черняхівська" поденно співчути Коцюбинського та його жаль "для сеї самотної сідної душі", а мислячи про її жемір теплого серця "далати всім епізодам" чужого та теплого тону²¹. І, всуверяч цьому добросердечному намірові співмисника, на думку "Старинька-Черняхівської", що "раціоналістично" вистрива, сука і обкреслена немилосерддіанна переживається в "Сказанні про Ковотку"²² в творі Коцюбинського.

В своїй статті "Розвиток психологічної новели"

²⁰ Л. Старинька-Черняхівська, "Елементи творчости М. Коцюбинського", Літературно-художній Вісник, 5 (1913), стор. 218.

²¹ Там же.

²² Л. Старинька-Черняхівська, "М.М. Коцюбинскій: Опыт критического очерка", Киевская старина, 92-94 (1906), стр. 2307.

Коцюбинського" Філіпович погоджується з думкою Шамрая і
 Зерова, що етюд "Дялечка" є "зразком поглибленого, психоло-
 гічного оброблення теми".²³ Він заперечує погляд Єфремова,
 що там Коцюбинський "обертається до людської нікчемности
 та гідності".²⁴ але все ж таки підкреслює, що письменник
 займається патологічними формами зацікавленого кохання, бо
 автор "робить спробу дати не тип, а індивідуальність, що
 взагалі характерне для творів на патологічні теми".²⁵
 Філіпович признає, що Коцюбинський "вперше виявляє інтерес
 до проблеми особистого життя, не пов'язаного з суспільним
 життям". що письменник жінку "не показує, що постане Раїси
 є типова для сільської вчительки"²⁶ та погоджується з
 поглядом Шамрая, що вона є "образливим антитезом" праців-
 ниць на народній ниві.²⁷ Але відомоє Філіпович все ж
 таки передоконаний, що письменник "накреслює типа, наділив
 його переживаннями індивідуальності".²⁸ які не можуть
 належати вчительці, а належать авторові, і тому весь її
 образ неорганічний та штучний.²⁹

²³ Філіпович, "Розвиток психологічної новели Коцюбинсь-
 кого". стор. XXI.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же, стор. XXII.

²⁹ Там же.

Ем української критики, який з'явився 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".³⁰

Филипович констатує, що в цій новелі "видається в вічі познання в центральному образі про різного оточення"³¹

і закликає Мольбінському уникання деяких образів, як

"умовних літературних образів".³² Це також на думку Зерова

"не завжди можуть характеризувати учительку Раїсу".³³

Ці "умовні" літературні засоби, мовляв, письменник використовує "не тільки в суто-жанрових місцях, але й там, де йому треба виокремити думки й висловити свою переконаність",³⁴ як ось повтор слова "мелодязь" у деяких варіантах словосполучень.

Тим же Филипович вважає, що "образ 'мелодязь' тут виразно дано не як Раїсин, а як авторів".³⁵ Так само попуття

Раїсин, що "від твердого впереміщення думками у неї виростає"

³⁰ Там же.

³¹ Там же, стор. XXIII.

³² Там же, стор. XXIV.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же, стор. XXV.

барвні крила й набирають сили до гьоту", на його думку, не можуть бути "аналогією до паталогічних [sic!], ірраціональних процесів, що відбуваються у Раїсі",³⁶ які крім еротичного моменту мають ще домішку "мазохізму".³⁷ В наслідок цього, Філітевичові здались виправданими висловлювання таких українських критиків, як В. Поточний та В. Миронець, що писали в Київській Старині: "В цьому оповіданні ми не бачимо ясно вираженої, основної ідеї", та "важно зрозуміти перш усього мету й намір автора, що хотів сказати своїм твором Коцюбинський".³⁸

В своїх творах Коцюбинський не ідеалізував героїв і ніколи їх не засуджував. Дим більше, — він відмовлявся від усякої тенденційності, навіть тоді, коли вона була раціональним фактором, як ось співчуття і жаль до знуденого життя самотньої людини. Всі ці нуттєві і емоційно-суб'єктивні мотиви не дозволяли йому показати суворо правду життя і справжній образ людини. В цьому полягає світоглядова слабкість всіх імпресіоністів. Цю думку висловив одверто Чехов у листі до А.С. Суворіна з 20 травня 1890 року: "Художник не повинен бути суддею своїх персонажів і того, про що вони говорять, а тільки об'єктивним спостерігачем".³⁹

³⁶ Там же.

³⁷ Там же, стор. XXIII.

³⁸ Там же, стор. XXV.

³⁹ А.П. Чехов. "А.С. Суворину", Полное собрание сочинений и писем, т. 14 (Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949), стр. 118.

В листі до Суворіна з 4 травня 1889 він знову повторяє цю саму думку, заявляючи, що "тільки байдужі люди спроможні ясно дивитися на речі, бути справедливими . . ."40

Питання подібності творчості Коцюбинського з творчістю інших імпресіоністів треба шукати не в тематичному плані, а в загальній однозгідній настанові. Коцюбинський, так як і всі імпресіоністи, ніколи не зображує ніяких типічних характерів, а завжди неповторну індивідуальність людини, байдуже до якої професії чи стану вона належала б; байдуже, чи ця людина була бідною чи багатим, селянином, адвокатом чи священником, сільським вчителем чи монахинєю і т.д. Під кожною професією, під кожним заняттям, яке об'єднувало цих людей однаковою активністю, Коцюбинський шукав захищеної людини як неповторної індивідуальної одиниці.

З браку місця я не можу затримуватися на композиційній аналізі наступних творів Коцюбинського, а тільки обговорювати їх відношення до самої теми розділу.

Новелу "Милочка" написав Коцюбинський в 1901 році, коли його творчий світогляд був уже цілком скрісталізований. Цей твір у стосунку до нашої теми виконує два завдання. Найперше, він демонструє багато ілюзорних уявлень українського суспільства та літературної думки щодо цієї концепції типічності. В цьому випадку — типічності сільської вчительки та типічності т.зв. "старої панни".

40 Там же, стор. 355.

Збентеження, яке викликав Коцюбинський образом Раїси, найкраще виявилось в реакції публічної opinio на цей твір. Однак переконання, що бідна сільська вчителька є таким ідеалом посвяти для народного добра, що вона є позбавлена, крім самої ідейної мети власної праці, всіх інших людських прикмет, всіх особистих почувань, вроджених нахилів чи взагалі нормальних людських бажань, було знищене. Так само усе уявив письменник переконання, що негарна "стара лайна" є нездідна безтямно кохати.

Крім того, Коцюбинський крок за кроком розвінчує ілюзії самої Раїси, ілюзрність тих обставин та ситуацій, а також внутрішніх наусвідомлених переживань, з якими вона жила. Тому весь твір проєктовано на площину прийнятої людською ілюзії. З цієї точки зору розкривається задум письменника, себто те, що він хотів сказати читачам: ми не знаємо себе, ми не знаємо правди дійсности.

Першою ілюзією Раїси була її професійна праця. Все, що її навчили в школі про любов до народу; всі її мрії віддано служити народові — все це виявилось недостатнім в житті. Раїса кохала свою вчительську працю, хоч вона починала усвідомлювати, що це не високі справи і не є задоволенням світі, то все ж таки з кожним роком блідла, поховіла і з часом зовсім загинула.⁴¹ Людська натура не виносить відокремленої інтелектуальної самотности і домагається хоч трохи частки для себе.

⁴¹ М. Коцюбинський, "Лялечка", Твори, т. I (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 373.

Як видно з тексту новели, запал Раїси був стиснений не тільки браком особистого щастя. Вона надто добре відчувала, що рецепта ідейності була тільки реторикою молодих семінаристів. Священники по селях, що виходили з духовних семінарій, були не тільки в практиці життя відмінними, але теж були вороже наставленими до таких відданих учительок, як Раїса. Вони не прагнули поліпшити долю селян, а дбали про свої власні утилітарні користи та владу над селянами. Тому й кожне село, в яке вона переїздила, вона бачила в таких безнадійних мінерно-сірих кольорах.

Негативне наставлення до всіх священників розвіє отець Василій з розвитком певних, незалежних від Раїси, обставин. Потрясаюче враження від жакливої весняної бурі з промовицями розкрило Раїсі її власну бездомність і страх у контрасті з враженням від добродушного обличчя та лагідних сірих очей прибулого священника, з яких віяв на неї такий спокій, що вона заспокоїлася і "не могла пустити його так швидко од себе".⁴² Родночасно вона відчувала його прихильність, уважність та його клопотання про неї. Сам цей факт, що хтось думав про неї, що хтось зможувати прийти у час дощу й бурі, бо турбувався про неї, вніс до її досі незнане, щось нове й гарне в самотнє життя Раїси. Вона знову ожила, ніше Коцюбинський, так як оживає зів'язана природа на дощевій бурі, "наше електричність, пролісися над землею, лишила дещо в цьому утлому тілі".⁴³

⁴² Там же, стор. 379.

⁴³ Там же.

Іншим сприятливим моментом у їх відносинах були спільні спомини молодости, спільні знайомі. Раїса навіть знала покійну дружину отця Василя, Фаню, яка була її товаришкою в школі. В неї народжується нове почування. Співчуття до самотньої долі священника збігається з її власною самотньою долею. Тася, дочка отця Василя, що приїздила на вакації в село та старенька його мати, тепла родинна атмосфера в парафіяльному домі, і все це разом — збільшує прив'язання Раїси до отця Василя, пригадує дитинство і пораз у більшому контрасті відмежовує її від попереднього самотнього існування. Коцюбинський з майстерністю мистця показує, як одна по одній крапля нормальних невинних почувань вразі зливається в глибоке почуття любові, народження якого в свідій душі навіть сама Раїса не є свідомою. Нічого ненормального, нічого патологічного не розкриває Коцюбинський. Навпаки, глибока свідомість моралі, і засвоєна вихованням з дитинства подана до духовних сенсів не дозволяє виділити цьому почуванню, на поверхню свідомості, пізнати себе. Її любов застрягає в парадоксній дилемці, себе в глибоко захованих надрах підсвідомої пошуків. І тільки тоді, коли почуття невинного гасить проривається її душою, вона "мала таке чуття, наче від твердого шкаралупного дилемки у неї виростають барвні крила й набирають сили до польоту"⁴⁴. Більша сила від неї самої домагалася бути постійно в товаристві отця

⁴⁴Там же, стор. 390.

Василя, бачити і чути його та розмовляти з ним. Вона відчувала, що він їй подобається: "од його високого чола були спокій і шляхетність, сірі очі променіли ширістю, освічували тихим світлом ціле обличчя".⁴⁵ Раїса знала, що він був удівцем і вона "чула часом у серці певну ніжність, якимсь материнським чуттям до цього знівеченого життя. І їй легше було вибачити о. Расилеві, ніж кому іншому".⁴⁶ Поблизько, пріємно зачарувала її очі. Вона вже не могла бачити справжньої дійсності, навіть не помічала поганих прикмет владі отця Василя, його поведінки з людьми, явної демагогії в церковних проповідях, що суперечили його вчинкам. Він виріс для неї до такої височини душевних прикмет, з якої їй нічим могла потрапити вже тільки в містинизм.

Час до часу відкривався в її душі раціональний голос свідомості:

— Не треба ілюзій, не треба омани . . . Не закривати дійсність. . . Не зупинятися. Коли мій життя не вдалося, не можу ж я зосередити себе думкою у Роскальованій отцеві. . . я ж хочу себе думати. Не треба мені марних надій. Не треба мені нічого й нічого. . .⁴⁷

В цьому світі вона виходила, бо на вона зосереджувала йому життя, а він їй. — не вона йому, а він їй був потрібним. Раїса гнівлася, за це на себе і не ганебно занурювала

⁴⁵ Там же, стор. 386.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же, стор. 387.

своє почуття в підсвідомості. Єдиною реальною можливістю для неї було втекти від отця Василя, перебороти потребу бачити його. Але він не дозволяв цього:

Стурбований, що вона не з'являється на обід, о. Василь заходить у школу. І женой Раїса* кричала йому з сльозами. По не хоче його бачити, що в неї голова болить, сідав у сани і поїхав до міста. Доти розмазав, поки вона не заспокоїлась... І знов так вона мусила бути йому вдовою.⁴⁸

Ця новачинка отця Василя примушувала Раїсу віддавати йому, і заперечуючи це час до часу усвідомлену ілюзію, вона те з більшою наснагою та силою вживалася в неї.

Неусвідомлене кохання Раїси починає переживати свою внутрішню драму з моментом, коли отця Василь перестав внаслідок козирку прихильності до неї. Можливо, що ця прихильність спочатку не була козирком, що його сердечне й глибоке ставлення до Раїси було шире, також розкритим співчуттям та добротою серця, можливо, що його інтенції не були потані. Монастирський неодноразово показував багатозначність людської психіки. Проте вже саме усвідомлення, що він кохав Раїсу своєю особою, що вона внутрішньо належить йому, спричинила в нього реакцію проти неї. Вона стала для нього нецікавою, зануждала його своєю присутністю, своїм захопленням і шиккуванням. Він уже не старався ховати неспокій своєї власної, ставав неуважний, гордий і докучливий.

* Ім'я "Раїса" (з 1, а не 1) подано за цитованим вживанням творів Монастирського.

⁴⁸ Там же, стор. 368.

будемо зупинятися на всіх нuanсах взаємин між отцем Василем і Раїсою, та на психічних переживаннях Раїси, зв'язаних з ними. Браження від особи отця, від цих взаємин та від ситуацій в парафіяльному домі, в церкві, в школі та в селі розкидає ся широким спектром радості й болю, втіхи й терпіння, часта й розпачу, немов через призму, в душі Раїси. Вона зацпа так далеко, зв'язала себе зі своїм почуванням так сильно, що для неї не було вже повороту назад. Глибокий внутрішній конфлікт між неусвідомленим коханням і неусвідомим почуттям браку взаємності для її почувань проєктується на пораз біблійне наростарчу ілзея: й знаходить там точку опора, та помірну рівновагу. Ілзея, що немов виростає з ілзея, виправдує в очах Раїси всі вчинки, всі повчання слова Василья. Віра в Його покликання, в Його місію праць аспікується з ролям Христа, а її терпіння з терпінням Христа. Похора в терпінні Христа для її можливість існувати весь час свого терпіння також з похорою. Слова Василья про Христа, що він Йому служить в церкві, зліва вона теж служить Христа. Душевна точка познання з отцем Василем був Христос і Його любов. Тому в ідеальному відношенні частини істини цього душевного зближення, оскільки наповнені взаємністю, бо Христос любить всіх, Раїса наслідувала відчувала близькість присутності на Христа, а з одного отця Василья. В цей спосіб ілзея починає крилати реальні форми у внутрішньому житті Раїси.

В дієвості реальності свого справжнього становища.

з незмінною ситуацією своєї самотності зв'язує Раїсу
 враження від колодязя, на дні якого, їй здається, вона
 перебуває і з якого вона не може видобути. Це враження
 є Раїсине, а не накидане штучно автором, як "літературна
 краса", бо воно ясно відзеркалює стан її психіки, який
 вона не завжди логічно може пояснити, бо він захований у
 підсвідомості. Часом враження колодязя заслонює так
 сильно ілюзія, що тоді вона його не відчуває. Це враження
 колодязя, по час до часу викидає на поверхню свідомості,
 і говорить їй правду. По вона далі самотня, ніхто її не
 потребує і ніхто її не любить, по вона живе в найглибших
 надрах ізраїлю, з викликаним відповідним розміром її
 маленької спільноти з високими і галми, як у цямрини, со-
 новими стінами. Часом враження від колодязя зливається з
 враженням, по вона з нею закріплена в шкваратці
 лавочки, живе далеко від реальної дійсності, у темному та
 мертвому світі ізраїлю. З того темного царства ізраїлю на
 волю, у світ реальної дійсності, вириває Раїсу слова
 пророка ізраїлю. Як від впливом так захоплено виголо-
 шеної проповіді Раїси про сина Ісуса, розуміючи в чому
 справа, говорить їй відверто: "ти його нехочеш".⁴⁹ Правда
 розторошує шкваратку лавочки, в якій вона довго жила, поз-
 бавляє її ізраїлю, але куди Раїсу в це темноту безодні,
 в це глибоке колодязь "звичайної самотності".

Ця сама проблема ізраїлю та дійсності, правди та

⁴⁹там же, стор. 336.

омани, але на прикладі двох яскравих контрастів, - проти-
 лежно сприйнятих вражень від певного явища, - проникає
 новелою Коцюбинського "Подарунок на іменини". Тема новели
 така рідкісна, що важко було знайти якісь паралелі та
 запозичення в творах інших письменників зважаючи на тематичної
 залежності Коцюбинського.

Новела "Подарунок на іменини" зриває маску без-
 помилкової закономірності кари смерті. Вона розкриває всю
 жорстокість цього акту та безсердечну, холодною закам'яні-
 лість людської душі. Це виявилось в особливому контрасті
 спонтанної реакції схвиляваного протесту молодого
 гімназиста під враженням страти.

Батько його, що репрезентує закон престолів помі-
 щейського чиновника, живе в "дипломатичній залі" певного
 закону, що є для нього, уявляючи собою ідеальний закон.
 Він нікого й нічого не бачить, не відчуває. Це є безсердечного
 послуху й начальству та зв'язаний про собою, на зоду.
 Жорстокість кари смерті на його для нього є такою жор-
 стою, що він потаємно привозить свого сина на місце страти, що
 в цей спосіб зриває йому й зриває на всі широкі закони
 на іменини.

Конфлікт між батьком і сином зростає й напружує в
 міських думаних частинях від владного. Це в кінці викликає
 підкаміне змінену інстинкту, що є ознакою інстинкту, якого зоду
 закону напружує проблематичного забарвлення в свідомості
 батька, в той час, коли в свідомості сина розбулюється
 через ненависть і бажання ніколи інстинкту у війни. Тому

ця новеля розкриває, крім згаданої на початку, ще іншу глибоку правду про владу людини.

Козубинський не зображує поліцейського чиновника як потвору в людській шкірі, ані не засуджує його, а тільки показує його таким, яким він є. Він простакуватий і дурний, але на саму думку зробити синові приємність "лице його освітляла добра усмішка і тепло сплякнули очі".⁵⁰

Під час езекуції він намагався стримати руку, "що тремтіла од ліктя до кінчиків пальців і тарбаніла дрібно в висок".⁵¹

А до езекуції йому далі було тяжко зрозуміти невдячного сина, який є "кісткою од його кости і кров'ю од крові".⁵²

Водночас він турбується, що губернатор може вигнати його зі служби, а директор - сина зі школи. Протевраження від протесту і бунду сина на вид страти, від гострого сохання та образ, задротило коріння сумніву, викликало недовірність правоти закону страти. Несподів, що народився в його душі, драгував. Со не дав розв'язки, - "не міг же він, батько і поліцейський чиновник, якого бачили навіть почесні, звертись та кинти до диким жарким".⁵³

Батьківська і службова повага та гордість не дозволяли йому цього, але в його свідомості шкаралуха засліплення.

⁵⁰ Козубинський, "Подарунок на ім'я сини", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1935), стор. 389.

⁵¹ Там же, стор. 398.

⁵² Там же, стор. 399.

⁵³ Там же, стор. 400.

прорвалася і посіялось насіння пізнання.

Навпаки, його син, який ще довго не міг заспокоїтися від враження жаху езекуції, повний бунту проти свого, тепер незрозумілого й чужого, а колись такого улюбленого батька та проти Якіма, старого друга, по винявчив його, а тепер чужого ката, сніввав думки ненависти та помсти.

Згадане враження від доброти батька, від його легкої руки, що завжди "так ніжно гладила його по голові"⁵⁴ викликала бажання повіситися, щоб помститися на батькові. А коли жаль йому стало самого себе, планував наточити сокиру і відрубати голову Катері Якимові. І водночас перед його очима з'являлась ця жахлива картина: Гойдалась повішена чорна фігура, а з нею придорожні верби і телефонні стовпи.

Де ілюзії, а де правда людської вдачі? Яку тямбу правду вибрати на новелі?

За службовою вірністю, за власною корисливістю, за "не винною дружиною", якщо можна так назвати цей іманітний дарунок для сина, ховається примітивна людська істота. Ми може в інших жорстоких обставинах не оброста б шкаралупою Свідомості. Нема нидеміретва ані в словах поліцейського чиновника, ані в його дружини. Гойтєва за службовим відвідуванням заплітєва все інше. І так само як поліцейський чиновник, його дружина з залюбованєм минулим, історія знову додає їй немаральний вмісок, щоб краще жити. Страх і водночас тиха радість проймала їх, бо син побив віцеубернаторського сина, серед яких він, поліцейський

⁵⁴ Там же.

чиновник, "козирав". Він і його дружина були такі одно-
звідні у всій їхній життєвій філософії, що повна гармонія
панувала в хаті, де "зелена ліжка тепло світилась . . . як
любче серце у грудях". де всі мрії кружляли навколо одної
проблеми - "про кращі часи, коли . . . [Ного] нарешті
спінає", 55 і це збо вразило, як "хазній злодій", і ніхто
Ного не вітавав і не бачив.

Навчав, невпинний, молодий хлопець, що сприймає і
бачить дієвість законів, яких вона є, вилучений від усяких
спадкоємств, помилковій закону, конвенцій, справедливості,
жаробі, добродушності, протидії про вірність начальству та турбот
про своє майбутнє, через бажання пізнати здійснює в думках
закон наші емоції.

Навчав Корнелієвський заготовував у своїй закисній
закисній: "Законна емоція в кожній емоції, не з кожної
емоції закисність". І також: "Як багато мучеництва на землі!
Навіть у мовчазній на кожній дні закислено відна мучени-
цтва". 56

Проблема немасовування дієвості також майстерно
опрацьована в есеї "Сміх". Свідомість імпресіонізму,
звідно з яким "ми не знаємо [жодної] дієвості, а тільки
наші уявлення про неї . . . тому не дієвості, а

55. Корнелієвський, "Закисні книжки", Твори М.
Корнелієвського, Київський університет, 1925, т. 1, с. 10. (Київ: Київський університетський видавничий центр, 1925), стор. 55.

враження від неї повинні бути предметом творчого зображення",⁵⁷
виявляється в кожному найменшому складнику форми цього
твору.

Єдине слухове враження від могорського, нахливо-
злорадного сміху наймічки, со "слава ж Тобі, Господи,
дочкалася зди..."⁵⁸ по певні слова, концентрує в собі
весь захисел автора і розкриває цюї небачену правду так
непоцілівано, як непоцілівано цей сміх прозвучав. В цьому
моменті, від враження цього сміху, демонструється подвійна
ілюзія, яка існувала на всіх площинах, зовнішній і вну-
трішній.

Єдиним виміром була відривана служниця, яку
кості в кості злівакого Павлуїна Бугицького вважали за
випадкове припадає дошину, за досвідину, совіщину та добру
зілку та інші повіртки сміху над півки і домашня Господар-
ство. Все це, по суті, були і були взаємодією певним і в правоті
ного не було ніякого сумніву, навіть зникає. Як пораний сон,
і в той час, жодні інші припадає інші і інші потрібно, коли
всє рідше, естетично і збудова зникає потрібну, цей друг
кості виявляється ворогом.

Відомо, що ворогом виявляється всі ці маси темного
високу, до їй обмірвання його до відривно змагає адвокат

⁵⁷ W. Starmler, Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur
Gegenwart. (Breslau: Ferdinand Hirt, 1924), S. 34.

⁵⁸ Концептуалізм. "Сміх", Твори, т. 2 (Нью-Йорк:
Антропоінка, 1960), стор. 177.

Чубинський, з переконання демократ і ліберал. Він же витрачав свій дорогий час, їздив по селах і з таким запалом промовляв до селян, щоб розбудити їх свідомість, щоб намагався своїх людських прав. І нерас "Йому вдалось так просто й яскраво змалювати протилежність інтересів тих, хто дає роботу, і тих, до ким їм брати, до навіть самому дя річ стала яснішою".⁵⁹ Він ніколи не сумнівався в щирості своїх намірів і глибоко відчував, що промови Йому удавались, раділи, коли Йому плескали, бо "знав, що по б'є в долоні розбуджена свідомість..."⁶⁰ І через те, кризиса Його стало невдоволення поліції та з'явилося на списках борців уряду. А тепер, коли уряд нацьковує темні маси народу на інтелігенцію і закликає нищити канів, від нього, до знижував собі ради цього народу, всі відвернулись. Він чув, як за Його спина на вулиці шикіли: "Братер!" А тепер так само радіє з Його нещастя Його найближча: "Чому? Перший раз на питання стало перед ним у своїй своїй гостроті. І він побіг за напиком до кухні та "Побачте те, біда Його жодна прокопав, аж док..."⁶¹

В цьому моменті життя вступив внутрішній кризиса Його! - закликає переконання владі, правді і командирськи рішення. Мислячи Чубинський завжди говорив: "У мене ні нужди"

⁵⁹ Там же, стор. 171.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же, стор. 173.

жила в його домі його наймичка. Він побачив: *

Ті босі ноги, холодні, червоні, брудні й порепані
... як у тварини. Дранку на плечах, що не давала
тепла. Землистий колір обличчя... синці під очима
... Синій чад в кухні, тверду лаву, на якій
спала... Зламану силу, що йшла на других...
Сумне каламутне життя, вік у ярмі... Вік без про-
світку, вік без надії... робота... робота...
і все для других... щоб їм було добре... їм,
тільки їм... 62

Побачивши це, він зрозумів, що не мав права домага-
тися від неї принизи. Він зрозумів теж, що даючи їй
мізерну плату, вихваляв це її за добрий характер. А тепер
тільки дивувався, чому вона не страйкувала. Тепер також
став зрозумілим і злісний "шпиг" за плечима на вулицях
міста, тепер все стало зрозуміле. Його слова не збігалися
з його ділом. Його теорії суперечили його власним вчинкам.

Те саме підкреслює Коцюбинський про отця Василя в
оповіданні "Лялечка". Раціональне помування зростає образ
дійсності. Вона не бачила правдивої влади отця Василя і
захвалювала його перед селянами. Вони хотіли їй, так
само як наймичка Барвара своїм господарям, але в думці
дивувались. "Що слова проповіді і вчинки батюшки і не зовсім
сходяться між собою" 63

Коцюбинський у своїх інтерпретаціях творів Коцюбинського
за всяку ціну хоче накинати письменникові наміри боротьби
проти "прогнилого" суспільства, на руках якого мало б

62 Там же.

63 Коцюбинський, "Лялечка", стор. 388.

повстати "суспільство вільних і щасливих людей"⁶⁴ комунізму. Як ми вже не раз підкреслювали, про інших радянських критиків, це твердження Колесника відзначається тенденційністю. Однак він має рацію, пишучи, що в оповіданні "Сміх" "вся увага сконцентрована на показі людини у внутрішній дії. Конфлікт, що лежить в основі сюжету оповідання, — психологічний. Але це не завжди розвиткові подій повсякденної граничної гостроти і динамічності"⁶⁵.

Кризь довгі оповідання лунали слова, виписані на трикутному фронтоні храму Аполлона в Дельфах: "Пізнай себе самого!" Цей кризь став центральним у світогляді імпресіоністів і Коцюбинський здійснював його своєю творчістю. З появою імпресіонізму почалася боротьба не за правдивість існуючої, конкретної чи різних теорій, а за правду пізнання себе. Цій єдиній правді служив Коцюбинський, тому творчість його з універсальною й вселюдською, навіть тоді, коли він торкався теми з сучасного йому українського життя.

Центральним напрямом Коцюбинського, це в першу чергу український дослідок правди і людини, дійсності в гартії в житті людини, з "Fata morgana". Назва повісті, що означає мітаж, сама за себе найкращіше говорить про основну тему та задум автора. Подібно як в інших творах Коцюбинського,

⁶⁴П.І. Колесник, Коцюбинський — художник слова (Київ: Наукова думка, 1974), стор. 270.

⁶⁵Там же.

ця назва висуває на поверхню сховану внутрішню і головну тему, яка розвивається паралельно з зовнішньою сюжетною темою. На відміну від інших коротких етюдів та новель, цей твір є більшого формату повістю, яка складається з двох частин. Кульмінаційну розв'язку подій у фабулі цього твору знаходимо аж у другій частині.

Розглядати сюжетну конструкцію цієї цікавої повісти та аналізувати її стилістичну техніку наскрізь імпресіоністичної методи не дозволяє обмежений обсяг цієї праці. Однак не можна оминати тих питань, що яскраво висвітлюють взаємозв'язок імпресіоністичного світогляду автора з його технікою. — Його свосення та зображення об'єктивної дійсності в образі людини.

З тематичного боку слід розглядати героїв твору і події з їх життя перед і під час революційних настроїв 1905 року, що завершувалися в есціально-економічних бунтах селян. Для них тоді революційні прагнення виставали і зникали, немов погріб виключенням, обрамлюючи привид води в пустелі.

Традиційне українське критичне розуміння, коли Коцюбинський в своїй творчості бачив і красивих і простих селянств, в яких всі політичні напрями були сильно заангажовані. Наслідком цього, всі вони від радикально-національних і ліберально-демократичних до соціалістичних і крайньо марксистських хотіли використати несуденну творчість Коцюбинського як знаряддя своєї боротьби. Але це ніяк не вдавалося. Образ села, який

Козьбинський накреслив у "Fata morgana", не вмiщався в ніяку лануучу політичну концепцію. Наслідком цього весь гомін широкої критичної думки вкінці вилився на взаємне обвинувачення в неправдивій інтерпретації політичного світогляду Козьбинського, який завжди нав'язували його творчості.

Іншими словами, на думку українських критиків, кожний письменник, що має якусь політичну концепцію у відношенні своєї батьківщини, щоб якоюсь мудрою просувати її в своїх творках. Ця настанова спонукала навіть Якубовського зробити закид Козьбинському в хисткості його характеру, в нечіткості світогляду⁶⁶ та виборжисті його до тих письменників, по зробилася "безсатченками".⁶⁷ Крім цього, виразно помітна суперечність у висловах Якубовського. В одному місці він називає імпресіоністичний літературний напрям іван мадницьким буржуазним декаданством і критикує літературного процесу,⁶⁸ а в іншому, визнає його окремішні філософії як цілу систему нового свідоопризнання, а Козьбинського художній стиль — як "найкращі досягнення його доби"; творчість Козьбинського — як "одну з найкращіших надій нашого волюнтаристичної української культури".⁶⁹

⁶⁶ Якубовський, "До питання про психологію творчості Мих. Козьбинського", стор. 16-17.

⁶⁷ Якубовський, "'Fata morgana' Козьбинського та наше 'сьогодні'", стор. 178.

⁶⁸ Якубовський, "До питання про психологію творчості Мих. Козьбинського", стор. 22.

⁶⁹ Якубовський, "Проблема епохи в творчості Мих. Козьбинського", Критика, 3 (1924), стор. 40-51.

Якубовський, підсумовуючи всі критично-політичні оцінки світогляду Коцюбинського, цілком слушно засуджує суперечки літературної критики про тенденції політично-громадські в творчому доробку письменника. Він справедливо заперечує визнання творчості Коцюбинського як "активного речника" домагань української національної буржуазії", стверджуючи, що нема творів, в яких "він виступав як активним поборником національно-політичних і національно-культурних домагань української буржуазії".⁷⁰ На думку Якубовського, Коцюбинський так само не був і інтернаціоналістом.⁷¹ У відповідь марксистам він пише:

Марки вважавши рамах до до змалювання життєвих явищ. Діалогічний синтезним у своїй творчості Коцюбинський ніколи не був. Лише вченовкою ми не має сфери створення докото 190. Марксистський світогляд, як і марксистівку може й невідомо, що це марксистівку. Був творів.⁷²

Якубовський вважає, що "ніхто не скаже, що цей твір

[*Fata morgana*] підпорядковане суцільній, а саме нечітко

окресленій програмі".⁷³ Однак, він зауважує, що інтенція

в цій повісті не виконує варту життям своєї історичної

ролі, а є "наміреною програмою".⁷⁴

⁷⁰ Якубовський, "До питання про методологію творчості І. К. Коцюбинського", стор. 16-17.

⁷¹ Там же, стор. 17.

⁷² Якубовський, "'Fata morgana' Коцюбинського та наше 'Фатумані'", стор. 176.

⁷³ Якубовський, "До питання про методологію творчості І. К. Коцюбинського", стор. 16.

⁷⁴ Там же, стор. 17.

Своїм твором "Fata morgana" Котеліанський відкриває сувору правду, оточену навіть від власних, може, найцирпіших бажань її також не бачити. В той час в Україні літературна критика не розуміла того сміливого служіння беззастерешній правді на базі світогляду, у зв'язку з яким Чехов висловив думку, що "людина тільки тоді стане лінійною, коли покаже її, якою вона є в дійсності".⁷⁵

В зв'язку з цим світоглядом розвінчання ідеального образу людини в її дійсності на площині об'єднується в "Fata morgana" з розвінчанням ідеалізації селянства, що в романтично-національних концепціях надто сильно закорінилася в традиційній побутово-реалістичній літературі. Ця література вихрала на поверхні по ментого брата, що йому промисники-націоналісти співчували як жертві суспільної несправедливості. Разом з тим, побутово-реалістична література побачала в селянстві носія моральних цінностей та представника українських національних цінностей і традицій. Але (насправді українські селяни в 19 столітті були далекі від цієї ідеалізованої картини, що її розмазували націоналістичні масові напори).

В романі "Fata morgana" Котеліанський розкриває українського селянина як людину, хоч і повиту зовнішніми обставинами та внутрішніми комплексами, але в той сам час як індивіда з широким тисом особистих і суспільних проблем, глибоких

⁷⁵[Anton Chekhov] Note-Book of Anton Chekhov, translated by S.S. Koteliński and L. Woolf (New York: B.W. Huebsch, Inc., 1922), p. 94.

почувань і мрій. Бодночас у цій повісті письменник роз-
вінчує не тільки ілюзорні поняття інтелігенції про селян,
але й власні прагнення та мрії кожної окрема людини,
зумовлені ілюзорним сприйманням дійсності.

Українське село, як окремізна соціальна верства,
виявлює в цій повісті розбиття на внутрішні антагоні-
стичні групи від безхатніх найбідніших наймитів до відносно
заможних господарів. Повість концентрується навколо
безземельної, але в баронах хатон й городом, родини
Поликів. Ксі селянські постаті та різноманітні події в
селі немале в'язує з життям цієї родини.

Як завжди. Коца новий і тут не дає повільних
портретів своїх героїв. Він тільки кількама лаконічними
деталлями, короткими штрихами малює їх у моментальних
враженнях, показуючи в цей спосіб як розкритий зовнішній
вигляд та розкриваючи їх внутрішній світ.

Характеристика Маланки. Її подруга Андрия і дочки
Гарічки окреслюються на тлі якому контрасті їх вімінних
індивідуальних особливостей. Маланка живе спільно із своєю
матір'ю мріє про власну землю. Відступливо до Маланки.
Андрия не відкидає землі. В його душі, земля, як засіб
прожитку, несе в собі всі необхідні умови щастя.
Він живе однією ілюзією,
якою є земля для нього, на і в рині з тижнями готівкою. Їх
дочка Гарічка не поділяє своїми ілюзіями ні до матері, ні
до сестри. Розквітла в Маркві Гуді, вона живе його
мріями революційних справ. Насе за вромом розвінчує

Коцюбинський всі їхні мрії, які врешті приводять всю родину до трагічної катастрофи.

Інші постаті, як індивідуальні одиниці, вплетені в тканину життя цієї родини. Вони пов'язані з нею не тільки зовнішніми подіями, але також внутрішніми психологічними вузлами однакових або протилежних переживань. Три головні постаті, що ненацьк створює на найбільш віддалених лініях Коцюбинського, — це найкит Кома, який живе в "калодязі" своєю ненавистю до панів; Микола, землерий господар, що живе в "калодязі" своєї гордості; Марко Луца, прохакандист селянських прав, які хоче звести на шляху засобом страйки. Вони живуть на селянську масу, "розсипавши її або інші сторони селянської політики, відносять уся масу за собою в той абсолютний світ"⁷⁶ істинної вільності і справедливості, що впливають на селянську масу, з панівських і дурних, які приходять з-зовні.

І, наскільки кожен окрема зображення показаний як окрема індивідуальна одиниця, настільки в собі він втрачає свої прикмети. І підлягає збірній безособовій психіці всієї маси. І як кожний селянин зображений в цій повісті крізь призму власного внутрішнього психічного світу, розбитого на дрітку таму різних своєрідних почуттів, так само збірна психіка маси, як окрема одиниця, розбита на складний спектр збірних стихійних інстинктів.

⁷⁶І. Миронець, "Fata morgana в основних стилістичних вираженнях", Коцюбинський, збірка статей, за ред. Ол. Дорош-Кевича (Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931), стор. 128.

Манера імпресіоністичної техніки в багатопверховій конструкції Гірського холодна повість зливається в співзвучний ритм з динамікою змісту, що разом виростає на ґрунті імпресіоністичної методи освещення дійсності.

"Любимим засобом автора при змальованні масових сцен є полілог".⁷⁷ В масових сценах, куди народу злива голосів одиниць виявляють загальні почуття чи думки всіх, без різниці, ким вони висловлені. Ефективний використовує змістові враження від такого багатоголосого і безрозличного внутрішньої безособової політики маси. Це в цьому випадку виступає як полілог одиниць. Гривання від полілога немале просвітляє колективну свідомість політики маси.

Маса: це неможливо окремий і різновартісних одиниць. На думку Гайвасиди, творить "аморфний агломерат, тобто безформну, неструктурований, нерозчленований злітності".⁷⁸ Це є "декогнітивна полілогічна маса".⁷⁹ На думку Гайвасиди, "однією з різновартісних одиниць маси є саме її сортувати існуючу гомогенність, змусити її вступити в діалог".⁸⁰ Тим то, вона маса, як і інші полілогічна.

⁷⁷ Гірський, стор. 115.

⁷⁸ Цитовано в статті С. Кульчицького, "Психосоціальні аспекти 'Мойсея'" Український культурологічний журнал, т. 1, квітень-липень 1991 року, стор. 51.

⁷⁹ Там же, стор. 73.

⁸⁰ Цитовано в статті С. Кульчицького, "Психосоціальні аспекти 'Мойсея'", стор. 72.

"антиіндивідуальну і антиперсональну направленість"⁸¹, і все "збігвиде маси в одному часі, в одному місці, опанованої одним настроєм, стає колискою юрби"⁸². Ця сила енергії, коли інертна маса перемінюється в юрбу, може бути продуктивною або деструктивною. Тим то юрба здібна виконати найбільш героїські або навпаки злочинні вчинки. Ця енергія "може вивільнитися у випадковій наспазі однієї пристрасті, але може так грати цілою масою змінливих похуттів"⁸³. Кундвінський говорить про процес "раймічного заражування", себто процесі тілності, "у яких юрба своєю посужністю, ставлять себе на місці тілностізера та викликають настанову тілностізера "тілностічною тілностікою" на людини, що охоплена юрбою"⁸⁴. Юнг, розглядаючи цю проблему на підставі своїх експериментальних дослідів, поводить розумвання архетипічних зображень у відповідності до людини. Коли ці архетипи в процесі освіти збігаються людей однакові та впливають на відповідні свідомості, їх слід вважати свідомою окремою сутністю.⁸⁵

"Fata morgana" зображує маси як фантастичні, які

81. Кундвінський, "Експериментальні зображення 'Мойсея'", Journal of Analytical Psychology, т. 10, (New York: Brunner-Mazel, 1965), стор. 73.

82. Там же.

83. Там же, стор. 74.

84. Там же, стор. 75.

85. Jung, Analytical Psychology: Its Theory and Practice, p. 183.

старалися здійснити провідники селянської маси. Коцюбинський пише, що Гуда говорив про сілку, Прокій про волю, а Хома радив бити й палити,⁸⁶ щоб досягти свої мрії та бажання. "Але Гуда і Прокій перемогли. Вони поведали людям, що не треба палити та руйнувати народне добро. Не пан ставив судинки. Мужичі руки складали до бруса брус, до балки балку і все те мусить тепер служити на користь людям".⁸⁷ І ця альтернатива частково почала здійснюватися. Найвиразніше репрезентував і здійснював її зрівноважений та ціловий Прокій Канданка. Проте наприкінці перемогла друга альтернатива — німощі та розбром еволювати свободу. Про це, що Івановичу прокумивши селянської волі не було, остринявине для згадки народу, знавідує фрагмент такої розмови: "— Чув? Свобода, воля. А яка воля? — Кіба я не знав? Рідко знав. — А рідко як слухав. Чадом волю, щоб узятий народ стресив днів. Довгий, довгий, ніби з владної прани..."⁸⁸

Громада цимчасово альтернативні остриня в своїм житті відкинула старі, звичайні в сільській місцевості довгіми сто- літтями в кожній окремій селищі і відкинула нових свідо- мстві великому суспільному коменті. Масштаб змінилася в новий суспільний, який селищної маси виявився до досягнення

⁸⁶ Там же, с. 74. Цит. з твору "Fata morgana". Київ: Факт-Друк: Видавничий дім "Києво-Дніпровський", 1999, стор. 74.

⁸⁷ Там же, стор. 74.

⁸⁸ Там же, стор. 75.

своїх людських прав і прагнень, а злочинна пiмста над тими, до яких змушували над нею.

Про кiнці другої частини "Gata morgana" Коцабинський виявляє, чиюбоке знання цієї руйiвної сили озлобленої юрби, на якій найбільше радість було побачити пана в постолох, або як він працює в стаї чи на полі. Доказом цього є також і дана картка пана, посiвiв, фабрики та нищення навіть привазного дому. Все те, що було збудоване їх власними руками і має їм належати, вони руйнували з органічною пружністю. Така руйнівна сила була в них, яку нічого, а не жажда змінити старий порядок, вони побачили їх оправданості.

Адміністративний персонал, який діяв в даному деструктивному стані, до якого вони вступили, був однією суцільною масою людей організованих, яких і звали, що "осливий фронт" 89 - вони виконали змусову над тими, яким сама була повинна бути. Це нежаркогінний процес, що відноситься до українських земель, може їх зменшити тільки повільно і з великою увагою, зберігаючи при цьому, що зі своїми історичними корнями вони жила, і жили в українських землях історичної України, народу.

Ця маса людей, яка виходила з цього процесу, була дуже великою масою. Ця маса була дуже гнучкою і адаптивною і могла бути використана в різних напрямках. Ця маса була дуже гнучкою і адаптивною і могла бути використана в різних напрямках. Ця маса була дуже гнучкою і адаптивною і могла бути використана в різних напрямках.

упорядкованою силою, яка в дійсності була вже дуже слабкою, можна порівняти, на нашу думку, до зброю, що планував селан під впливом чуття про прихід розарів на допомогу землевласникам. Проа доконує нещасливого самосуду над своїм провонем і так само нещасливи убиває Смаріана, 90 як про нещасливі події розповідає Камю.

Яку правду бранію відкриває на наслідки дійсності? Чи були українські селянські маси готові до національної боротьби за свої національні та національні права? Чи міг Коншиновський, промовляючи про дійсність, створити хоч наслідок наслідку існуючої дійсності. Як мався б Смаріана і Коншиновський?

Коншиновський на зразок і не міг бути правим, які національні питання викликали зворотина. Але він з своєю правдою розкривав і національну масу дійсності. Селянські маси не могли бути готові до боротьби з порабощеною селан, які були в історії української "селянської революції" в Україні. "Селянська революція" 91 - fata morgana історії, як мав.

Українська революція, що відбулася в Україні в дійсності була національною революцією, але це не була національна революція, а національна революція. Це була національна революція, але це була національна революція, але це була національна революція.

90 A. Camus, Człowiek zbuntowany, (Paryż: Instytut Literacki, 1958), str. 121-22.

91 Fata morgana

III. ПРОБЛЕМА ІЗОЛЮВАНОСТІ ТА САМОТНОСТІ ЛЮДИНИ

Аналіза кількох ключових творів Коцюбинського виявляє світоглядний підхід в особисті діяльності імпресіоністами. Поведінка людей виявляється часто позірною, їх правда оманною, а натомість в розкритті внутрішнього світу нестаче їх справжня істинність. Зізнання голод, сумарної правди, - суті явищ і людей, демаскування їх зовнішньої позірності, з черги викликає ізоляцію людини від якого зовнішньо-існуального світу. Таким чином, самотність людини перед хазою існує цілковито виражена. Вони наскрізь розкриває творчість імпресіоністів та твори Коцюбинського.

Зокрема пригадає такі розповіді як твори Коцюбинського, як "Палатка", "Колодецький іванчик", "Сміх" чи "Fata morgana". Жінка в діючих осіб живе там у своїй власній самотній істині, в своєму власному "колодеці" часом навіть не усвідомлює самотності, як в усіх випадках і позначено орієнтації будівля від істинності розкриває до працяку існує і, маючи розірваність, та більше самісвідомості людини.

У розповіді "Сміх" жінка в "колодеці" істинності свого самотнього існування, в "колодеці істинності" не дізнає від зовнішнього світу, але так і в її свої власній самотності. Розкривши в внутрішній істині, вона аж тоді може знайти контакт з оточенням, як у повідомленнях іні свого кохання, іні справжньої істинності. Зізнання цієї правди в такому значно потім істинним розкриттям, з яким

нагло завалюється вся збудована Раїсою вежа ілюзій, що робить почуття осамітнення ще більше болючим і нестерпним.

Конфлікт між батьком і сином в оповіданні "Подарунок на іменини" лежить у тому, що вони ізольовані один від одного щільним комплексом душевної настанови і власної психічної конституції. В дійсності вони живуть у двох різних світах. Пізнання шістнадцятилітньої правди зриває маску їх ілюзорної тотожності та взаємного довіря і будувє стіну ізольованості, відчуженості, навіть ворожості між ними.

В оповіданні "Сміх" наймика і грададавець ізольовані своїм соціальним становищем. Їх досі видима зовнішня зриненя виявляється такою ж ілюзорною, як і їх внутрішня, дотерорюючима за поводю, вицiana, взаємна прив'язаність.

В повісті "Fata morgana" змальована картина світу так само соціальна, як і в інших. Вона лежить у тому ж самому собі, що в інших, таємних, а самотніх, нерозв'язаних боротьби та існування. Світність у промісті та в роздільному світогляді, що був відрізнено від реальності життя Катанани й інших, зображено як величезну, темну, непроглядну ніч. Війни, поробів, дітей, конвою, правду як ілюзію, напружені, моментальні впрямки в самі собі, конфлікти, розділи. Він демонструє це так у формі окремих людських осіб, як і в цілій морфології. В інших, поробів, індивідуів і груп, як однак же зможливо в окремих нічоті, виявляється зрешта можливість в постійному конфлікті правди з ілюзією.

Важливою ознакою життя єдино життя від візну "топі" зру- того, зрозуміла долі увиразнає можливість, зданні і волею

плехами розчарувань і терпінь. Натура зовнішня прихиль-
 ність, безоглядність лицемірства людей, а водночас
 підковита нетолерантність у взаємовідносинах ще більше
 осамітнює людину. Про все те, що позбавляє людину
 особистої свободи, але зв'язує її необхідностями, пише
 Копеловський в ескзі "Intermezzo": "Я чую, як чуже існу-
 вання входить в мене. . . . Так, ти стаєш мені на дорозі і
 уважаєш, що маєш на мене право. . . . Я живу не так, як
 хочу, а як ти мені кажеш в твоїх надлюдських 'треса', у
 безсонній 'душі'".¹

Проблему взаємності одного існування від другого в
 думках самозносної висвітлює Копеловський в оповіданні "Що
 написано в книзі життя". Ближності між сином і матір'ю
 зосередь на тільки голою і вузла, але так безоглядна
 чужорідність, як лише ставізком прелків. Мадина і Кордова
 живуть однакові істориком володданості жерстокого закону.
 Син високить стару маміну матір змор в рай, як у давнину

вводили в сім, або на моє і там покидали, поки
 не змирились з нею. Що ж це за старому? Старо
 думки і думки, старі думки. Що це за світі,
 старі думки і старі думки. Що це за світі,
 що написано в книзі. Що написано в книзі. Що написано
 в книзі. Що написано в книзі. Що написано в книзі.²

Мати не сестриць свого змив, вона сама вже хоче узнати, кажу-
 ть: "— Проща на бува. . . . Ухмурились тут і в небу: —

¹ А. Копеловський, "Intermezzo", Твори, т. 2 (Нью-Йорк:
 Книгоспілка, 1955), стор. 232-33.

² А. Копеловський, "Що написано в книзі життя", Твори,
 т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 238.

поворот Коцюбинського на вершинах творчості до традиційної ідеалізації життя, — до романтики в зображенні народного побуту і села. Критики добачали в цій останній більшій формі повісті ідеально-романтичну, фантастичну казку пасторального характеру, з могутнім гимном в честь природи.⁵ На підставі тематичних подібностей трагедії кохання Лукаша з Марією в "Лісовій пісні" Лесі Українки з трагічним коханням Івана з Марічкою в "Тінях забутих предків" Михайло Марковський старається довести неоромантичні тенденції в обох авторів та їх "однакове" жанрове й ідейне оформлення".⁶ Однак загадкова причина, змичення імпресіоністичного світогляду та переродження Коцюбинського наприкінці його життя в напрямку неоромантичної поезії до сьогодні критиком не з'ясована.

Ми думаємо, що такого переродження Коцюбинський ніколи не пережив, залишаючись вірним тим самим світоглядом, функціонуванням у своїй творчій праці. Неоромантична поезія Лесі Українки є жанром, яку освітлені одна і та ж. Авторка сама назвала її "романс" і посилається на романтично-фантастичні мотиви, що природи може бути створена, пишном, бо це може зримати вічно живу людську душу, проте рано чи пізно умре так само, як і

⁵ М. Марковський, "Лісові пісні чи життя і смерть", Львівський журнал, 1914, стор. 100.

⁶ М. Марковський, "Лісові пісні" Лесі Українки і "Тіні забутих предків" М. Коцюбинського", Львівський журнал, 1914, стор. 297.

людина. Мавка в цій казці персоніфікує природу. Вона
 жила б вічно, коли б не отримала через любов до Лукаша
 людської душі. Іншими словами, пише Віктор Петров, в
 творі Мелі Українки "природа перетворюється через втілення
 в ньому іншого, людського принципу".⁷ Така фантастична
 концепція сурреалізує творчість естетичні Конопчинського. Перш
 усього, як вже в іншому разі було сказано, Конопчинський
 відкидає всі інші суспільні теорії, а з велич зображає
 загальну диференцію життя. Цим та його метода повсякденна
 діяльність побудована на цілком іншому принципі.

В "Тілах нечужих на дні" письменник зображує таку
 диференцію. Яку він розкриває на словах Гундичанини. Все те,
 в це світанні вірши, та зовсім незалежним складником їх
 існування, жуть і шок, який чинить факту влади в своє
 життя. Мовляв, уранці і ввечері, як тільки вже зв'язані з
 природними новітніми, що змінює, мавок, Гундичанина та
 інших людських, немовби з'являється на коматку новітні
 світанку, що змінює та змінює життя вроджені існуючі-
 ною мовою: "Вранці і ввечері, як тільки вже зв'язані і
 зв'язані, нікому, як тільки зв'язані, вранці".⁸ Така концепція,
 як і інші, "вранці і ввечері" та інші, що, як видно, при
 цьому ж часі, як і інші, зв'язані і зв'язані, як і інші.

7. Віктор Петров, "Мелі Українки", Твори, т. 2, с. 101.
 8. Віктор Петров, "Мелі Українки", Твори, т. 2, с. 101.

тому "хитра бісниця встигла осміяяти її дитину на своє
 біччя"⁹ Галубинації возника і цанів з'являлися Іванові
 в літнісні, облизавши його жахом, а пізніше обертались "в
 жодінах і в бов. новаленних, в ірех"¹⁰ Вони повернулися де
 там в його розвідному віці, коли Іван був на головіні: "І
 ось та скарба закурюлася і почала рости. Росте та і росте -
 і ось вступила в неї янїна чоловік. Чув на колїниці,
 білих, янїних, і пунїчів звади себе, у дїе. . . . Він [Іван]
 пана звав Івані [духу], але її дивувалися: " - Де?
 Там де ти була?"¹¹

Часота, по на короткїм час з'являлася і зникала,
 на дїах Івані вже в його піжма і зрілому віці. Він
 шїва і бок, шївамаки оку і на з турї за Карічкою, бо
 шїв і в скарбі і в збув і в неї, зоб'являв новими реками
 шївамаки, шївамаки, шївамаки, а "там де була шївамаки
 шївамаки шївамаки [дого] шївамаки"¹² Він шїв в скарбі, також
 на турї, по шїв і в скарбі і в шївамаки і в шївамаки. Шївамаки
 шївамаки шївамаки і в шївамаки, і в шївамаки. "Шїв жад-
 нїв шївамаки", шївамаки, шївамаки "шївамаки шївамаки"¹³
 шївамаки шївамаки шївамаки шївамаки, шївамаки шївамаки шїв

9. . . .

10. . . .

11. . . .

12. . . .

13. . . .

сам дивувався цій зміні в ньому: "Що сталося з ним? Сили покидали його, очі, якісь розгорнені і водянисті, глибоко запалились, життя втратило смак. Навіть маршinka не давала колишньої втіхи".¹⁴ Хвороба посилювалася у зв'язку із збігом відповідних обставин. Кривата загальною віза у воронку викликає в ньому думку, що його повернули, що "са ж вони на нього змовчали!". Іван знову вигукнув гнівом, але в ньому вже не було життєвої сили. Він був хворий, і "червоні круги бігали перед його очима і розкидалися по горах".¹⁵ Сильні напади галакціозу. По спадінні зі споминами минулого, а його механізм до Карієнки та заборонами і повір'ями, які злиско забороняли в дещині всіх рухів, повали його внаслідок смерті. Іван, почувши голос Марічки, підняв очі і впаде у кров'яну.

Д. Сидоренко, в своїй книжці "Історія українського життя в "Тінях забутих віків". Ді. на думку деяких критиків, злишка: "Українська естетика парвості зміра". Живе в українській літературі, яка історично, від естетичних історичних форм, які.

14

15

16

найшвидше визволилась з цих духовних кайданів, якими забуті предки обплели своїх нащадків.¹⁷

Коцюбинський занотує в своїй записній книжці: "Я не забобонний... всі трубі забобони є одніма".¹⁸ Тому ясно, що письменник не захоплювався ними, але він мусів їх висвітлити в "Тінях забутих предків", бо вони є глибоко закорінені в психіці гуцулів. Страх перед незрозумілими силами природи вибликував забобони в первісній примітивній людині. Ілюстрацією для цього є залишки поганських звичаїв, які чітко зображені на сторінках повісті. Найвиразніше бачимо їх в різдвяних звичаях, в кресанні "живого вогню" на полонині, в боротьбі мольфара-Юри з силами бурі і т.д.

Отож у "Тінях забутих предків" природа є ворогом людини, якої вона боїться і з якою вона постійно мусить змагатися. Навпаки, в "Лісовій пісні", коли людина живе в згоді з природою, вона не є самотньою, бо природа допомагає їй. Щобільше людина визволяється від утилітарних поглядів і рятуються, коли "починає жити з природою одним життям".¹⁹ Коцюбинський не висував у своїй повісті ніякої фантастично-романтичної ідеї, а показав дійсність такою, якою вона є справді на гуцульських гірських селіх. Він показав також реальні наслідки цієї примітивної мікросвіту, де "так йшло

¹⁷ Там же, стор. 106.

¹⁸ Коцюбинський, "Із записної книжки", стор. 84.

¹⁹ Петров, стор. 159.

життя, худоб'яче й людське, що зливались до купи, як два джерельця у горах в один потік".²⁰

І мимо цієї гіркої правди, читач захоплюється повістю Коцюбинського. Він захоплюється кожним майстерно змальованим образом гуцула чи гуцулки. В кожному враженні, в кожному найменшому деталі, в усіх взаємозв'язках між селянами, в їх мові, в мікроскопічному прониканні в суть подій, в глибину душі кожної дійової особи, розкривається широка панорама життя. Едновременно кожному сторінку твору засягає автор зливою мерехтливих барв природи, — чудовою дикою красою українських гір. Однак цією повістю показав Коцюбинський, в якому ілюзорному та самотньому світі ще живуть гуцули та, що їх внутрішній світ ще щільно оброслий шкварцуючою атавізмом давнини, — тінями пращурів. І, розкривши сувору дійсність їх життя, стирає ще одну ілюзорну маску про ідеальність такого життя в уяві українського інтелігента.

Коцюбинський, як і завжди, не розв'язує проблем, а тільки ставить їх; він нічого ані нічого не засуджує, не обвинувачує, а тільки розкриває правду. Письменник і тут показує людину з усіх її сторін, а не тільки з одного кута зору. Тому образи його персонажів виходять натурально з чітко підкресленими рисами їх індивідуальності. Його інтересістичне осознання дійсності проникає весь твір. Вистачить хоча б пригадати зображення похорону Івана, що є

²⁰ Коцюбинський, "Тіні забутих предків", стор. 353.

кінцевим фрагментом повісти.

Так само дивиться Коцюбинський і на природу, не прикрашаючи її фантастикою романтики. Світло-тінь мережить душу, життя людини та всієї природи. З одної сторони сяє краса, що захоплює письменника, так як і всіх імпресіоністів, а другої - жорстока боротьба за існування, смертя на законі перемоги сильнішого. Тому сам образ природи побудований в творчості Коцюбинського на цілком іншому принципі, як у неоромантиків. Він ніколи не відокремлений від психіки людини, аде влетений в структуру твору як її органічний складник.

Однак сам письменник, глибоко заглянувши в душу людини, пізнавши наскрізь її внутрішню суть, розкривши найтимніші тайники її психіки, втомлюється лютьми. Ця втома і осамітнення висловлена у фрагменті "Утома" з циклу "З ранни": "Душа моя втомлена, і навіть той жаль, до чочувар, нагадує лиш усміх, застиглий на обличчі мерця." ²¹ Тому не обвинувачення чи співчуття і навіть не намагання спасати, а тільки тута за омасінням проступає меланхолійним діризмом крізь всю його творчість.

Другу проблему самотності людини, самотності кохальної, вже виразніше розкриває Коцюбинський у фрагменті "Мене гнітить..." Автор говорить у цьому фрагменті про те, що він живе "двома життями і одно явне, таке здається правдиве, шире... а друге потаємне, глибоко заховане, як підземні води".

²¹ М. Коцюбинський, "Утома", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 109.

Ця друга сторона життя для письменника є цілою сферою почувань, які остаються при ньому. Таким чином, навіть дуже близькі люди залишаються все-таки далекими й чужими. Це є, на думку Коцюбинського, "вічна, нерозгадана загадка життя, тиха й глибока драма людини"²²

Свою кризу втоми і її остаточну перемогу переживає письменник в етюді "Intermezzo". Як же ~~д~~накше вона звучить у Мопассановім творі "На воді". Він ніколи не зазнав душевної перемоги Коцюбинського. На крає розлуки Мопассан пише: "Треба бути сліпим, д'яним від тугих гордоців, щоб уважати себе за дось інше, як тварину, тільки трохи проти інших тварин вищу"²³. Він переконаний, що люди гідні, що людина за всіх порів найстрашніша. Звесь подення Мопассана — це один крик розлуки та болю і туги: "Чому ж таке страждання від життя, коли люди здебільшого почувають від нього задоволення? Чому криє мене невідома мука?"²⁴ І сам собі відповідає: "Бо розумію і страждаю від усього, що є, бо занатого його знаю, а найбільше тому що саму його в собі"²⁵. Цього крик розлуки супроводить позуття радості з приїма самоти та втоми від людей. "Почував в собі [між іншим,

²² К. Коцюбинський, "Мене гнітить". Твори К. Коцюбинського. Видання друге, ред. С. Бірюкова (Київ: державне видавництво України, 1929), стор. 73.

²³ Гі де Мопассан, "На воді", Твори у восьми томах, т. 6 (Київ: Дкіпро, 1971), стор. 229.

²⁴ Там же, стор. 247.

²⁵ Там же.

каже він] сп'янілість від самоти, тиху сп'янілість спо-
 кою, якого ніхто не порушить".²⁶ Проте ця втеча від людей
 також не дає йому заспокоєння. Наскрізь агно-гно-
 позитивістичний світогляд Мопассана апріорі відкидає все,
 що не можна сприймати зміслами. А його змісли чого не були
 спроможні сприйняти в безмежній тиші, "що висіло від землі
 до зірок", крім рипіння блоку на щоглі. Воно здавалося йому
 однозвучним із стогоном власної душі, що "ніби зазублене лезо
 билася [його] серце".²⁷ Неврозуміння цього внутрішнього
 голосу викликає в ньому не більшу розумку, самотність та
 здивування: "До де? Це голос, що безперестанку кричить
 у нашій душі та докоряє нам постійно, невразно й скор-
 ботно що докоряє нас і за те, що ми зробили, й за те,
 чого не зробили" ²⁸

З біографічних даних довідуємося, що жахлива недуга
 сирітису зламала сильне здоров'я Мопассана і в середньому
 віці він, збешволівши, помер. В той час, коли почали вже
 проявлятися наслідки хвороби у формі галюцинацій, він
 написав свій твір — щоденник "Горля". Галюцинації
 Івана зображені Лодзьїнським у "Тінях забутих предків",
 неначе перегукуються з галюцинаціями автора щоденника
 "Горля", хоч у цілком іншому тематичному обробленні.
 Мопассан у цьому творі віддзеркалив свої власні галюцинації

²⁶ Там же. стор. 219.

²⁷ Там же. стор. 246.

²⁸ Там же. стор. 246-47.

та свою боротьбу з недугою. Коцюбинський зображує галюци-
нації Івана, що є зв'язані зі споминами героя та з глибоко
закоріненими в його психіці народними забобонами і повір'ями.
Звичайно, ми не робимо ніякої паралелі між цими двома
творами, а хочемо тільки показати, як появу надприродних
сил розуміли імпресіоністи. Мопассан висловив це у
згаданому щоденнику:

Який же то малосильний наш розум і як він лякається
і потьмарюється, коли ми надіюємо на те досліджене
і ще явище! Замість простого висновку: "Я не
розумію цього, бо причина факту мені не дається",
ми зараз же вигадуємо жакливі таємниці та над-
природні сили. 29

Мопассана розривали дві сили: його хворобливі галюцинації
та візії, які він в дійсності бачив і чув, та свідоме
заперечення їх правдивості. В такому стані, він втікає від
самотності і повертається до людей: "Справді, самотність
небезпечна для умів, що ненастанно працюють. Треба, щоб
нас оточали люди, які мислять і розмовляють. Як ми
лишаємось довго на самоті, то виговняємо порожню фанто-
ману" 30

"Імпресіоніст є гантеїстом", 31 твердить Рафаель і
вище, що імпресіоніст завжди намагається розпізнати ту
закономірність, що створила індивідуальне існування та
приклоняється перед усіма формами і виявами буття. Однак

29 Гі де Мопассан, "Горля": Твори у восьми томах, т. 5
(Київ: Дніпро, 1971), стор. 385.

30 Там же, стор. 384.

31 Raphael, S. 58.

він не намагається ніякими філософськими чи філософськими системами рятувати людину, а залишає її в стані самотності, в якій вона є створеною. Тимто іронією навіть не сугерує ніяких рецептів для зцілення людини, а тільки показує тугу за щастям, що з'являється тільки в душі людини. 32

Як ставить ця проблема, не розв'язана її в ніякій ідеології, Михайло Коцюбинський. Ця тема розквітла в трьох головні твори: "Intermezzo", "Сон" і "На острові", висвітлюють це питання...

Коцюбинський не намагається розкрити розумом того, що не є можливе, але своїми змисловими враженнями від дійсності він емпірично пізнає, що світло — це єдиний компонент природи, всього життя на землі. Це світло тінь і також постійним складником певної людини. У творі

"Intermezzo" говорить він про своїм вітовому вранні: "Світло невідомого" з'явився я на світ — і перший в світі. У темряві рух мій — в темряві материнського лона. І розіткнув моє око на чорну пану — всі ночі, похвильну мою життя... 33

У творі "Сон" він знову згадує про темряву лона. Розкажіть мені, як народилася з темряви людина, живе радісну і радість свого життя в темряві ночі, а ідує в світло і в світло і в світло. Висновком цього є канування світло-темрява і її боротьба, яке є причиною її самотності на землі. Це єдиний дві частини і свою тугу за щастям людини.

32 Ibid.

33 Коцюбинський, "Intermezzo", стор. 239.

зображує Коцюбинський в короткому фрагменті "Сон":

Снилось мені - чи ж снилося мені? - що в грудях у мене
лиш половина серця. - Де друга? - мучився я. . . .
Широкими світами, потоком життя, між нагвозом й тиском
мчав я розділене серце, і скрізь вивчалась мені рідная
половина. . . . Та я помилявся. Краї не зростались у
цілеє серце, а все було дві половини.³⁴

Невипадково в творах Коцюбинського всі враження, які
людина не може пізнати зміслами: а тільки при допомозі
досвіду своєї власної психіки, відбуваються у сні.

Значення марінь у сні докладно вяснює Юнг. Він твердить,
що процеси підсвідомости, які є постійно активними, най-
краще людина сприймає у сні. На його думку "марення [під-
час сну] нікого не приховує; ми тільки не розуміємо його
мови".³⁵ "Природа не допускає помилок. Правильність і
помилковість - це людські категорії".³⁶ Природа постійно є
активною. Сон є тільки спалахом, або обсервацією постійної
логічної активності, "яка стала видимою в даному моменті".³⁷

В такому моменті, у сні, Коцюбинський побачив те, що
пережив, досвідчив та згодом відтворив в есеї "Intermezzo".
Кульмінаційна криза душі, якої не міг перебороти Монассан і
яку зобразив в новелі - поденнику "На воді", є також
кульмінаційною, але перебореною і зображеною Коцюбинським
в есеї "Intermezzo".

³⁴ Коцюбинський, "Сон", Твори в чотирьох томах, т. 2
(Київ: Дніпро, 1965), стор. 9.

³⁵ Jung, Analytical Psychology: Its Theory and Practice, p. 92.

³⁶ Ibid., p. 95.

³⁷ Ibid., p. 97.

Цей етюд поділяється на три частини. Перша частина - це душевна криза розпачу та болю. Бунт наростає в душі письменника проти людей. Дорікаючи їм, він втікає від людей і хоче бути самотнім, бо його "серце не може більше вмістити":

Ти не тільки йдеш поруч зо мною, ти входиш всередину в мене. Ти кидаєш у моє серце, як до власного сховку, свої страждання і свої болю, розбиті надії, свою розпач. Своєю жорстокістю і збірчачі інстинкти. Ввесь жах, ввесь бруд свого існування. 38

Середня частина етюду, себто якраз intermezzo в музиці життя, - це та переломова хвилина, - та тиша спокою, в якій знаходить він другу половину свого серця:

Я тепер маю окремий світ, він наче перлова скійка: стулились краями дві половини - одна зелена, друга блакитна - і загнули у собі сонце, немов перлину. А я там хожу і шукаю спокою. . . . На небі сонце серед них я. Більше нікого. . . . Волошки дивляться в небо. Вони хотіли бути як небо і стали як небо. . . . А я все йду, самотній, на землі, як сонце на небі, і так мені добре, що не дає між нами тінь когось третього. 39

Об'єднання довершується через злуку двох половинок, що є ясними, світляними половинами. Світляна чистота, що є в зеленій і блакитній половині, сполучила їх тоді, коли письменник був самотній, коли ніяка тінь не передкодила і не затемнювала цього зв'язку. Браження від волошок, що дивляться в небо, бо "хотіли бути як небо і стали як небо", відкриває ще одну правду: тільки своєю волею людина може досягти чистоти серця.

38 Коцюбинський, "Intermezzo", стор. 233.

39 Там же, стор. 237.

Зовнішній зміст свідомості, пише Юнг, "виникає в першу чергу з оточення через сприймання зміслами". Найглибшим джерелом змісту свідомості є темна сфера психіки - підсвідомість. Ми відчуваємо її категоріями внутрішніх функцій, які не є під контролем волі. Вони є заорбом через який підсвідомий зміст доходить до поверхні свідомості.⁴⁰ Юнг запевняє, що "існує така річ, як підсвідоме сприймання або сприймання, якого ми не є свідомі". Він пише, що має "емпіричний матеріал, що доказує існування такого явища".⁴¹ Іншими словами, Коцюбинський емпірично пережив пізнання, але не зовнішніми зміслами, а "категоріями внутрішніх функцій" душі.

Як бачимо з тексту цього етуду, Коцюбинський показує два реди самотності людини. Перша - це самотність сумна і болюча, друга - це самотність радісна і космічна. Письменник, вилікуваний з розпуки та втоми, переживаючи радість космічної самотності, пише: "Так протікали дні мого *intermezzo*, серед безлюддя, тиші і чистоти. І благословен я був як золотий сонцем і зеленою землею. Благословен був спокій моєї душі".⁴² Загадку, яка так жакливо мучила Мотассана, Коцюбинський розв'язав не розумом і не логікою інтелекту, а кри допомогою вражень від чистоти світла та тиші, - від всієї гармонійної краси природи. Ці враження

⁴⁰ Jung, Analytical Psychology: Its Theory and Practice, p. 40.

⁴¹ Ibid., p. 29.

⁴² Коцюбинський, "Intermezzo", стор. 242.

стали для нього внутрішнім об'явленням.

В третій частині "Intermezzo", автор уже оновивши душу, почуває бажання повернутися до людей. І, не тому, що він хворий і самота накладає йому жахливі галюцинації і візії, як у Колассана, а тому, що він психічно здоровий і зрівноважений: "Я себе ловлю, що до сонця здертаюсь, як до живої істоти. Невже се значить, що мені вже бракує товариства людей?"⁴³ І він повертається до людей, щоб знову слухати їх скарги і терпіння. Щобільше, він сам каже людині говорити, щоб скарги її про те, що "в'ятеро діток голодних чомусь не забрала гарячка", і що "раз на тиждень б'ють людину в лице" та, що "найближча людина готова продати" і до "ходити між людьми, як між ровнями", розказати "гнівом, несесну баню", та щоб похвалили сестро і засвітили дзеркало.⁴⁴

Різниця між двома відмінками самотності, що їх може пережити людина, висвітлює Колюбінський дуже виразно у фрагменті "Самотній". Для людини самотність може бути болісним і радісним переживанням. Болісним тому, що людина ізольована від інших, навіть найбільш дорогих людей. А радісним, бо людина слухає гуді співів, "яких ніхто не чує; те співає . . . [в] душа".⁴⁵

В своїх запам'ятованих про Колюбінського Микола Мерцивський, згадуючи міркування письменника, що "на всі дні є

⁴³ Там же, стор. 240.

⁴⁴ Там же, стор. 243.

⁴⁵ Колюбінський, "Самотній", т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 109.

мінуси" в житті, та що життя, — це не повне світло, а світло-тінь (пише, що "і ці мінуси темнили щастя Коцюбинського".⁴⁶ Враження від тіней життя примушували письменника шукати глибше і досвідчувати більше.

В етюді "Сон" повертається Коцюбинський ще раз до цього питання світло-тіней в житті людини. Пізнання глибин людської душі привело письменника до розуміння неминучого "прокляття життя" (стор. 312)*: Воно обростає "суденним, наче корою" (стор. 318), і без нічної вини, стирає й нищить його красу. Воно закидає життя "дрібним, нехотілим, тільки грузом" (стор. 319), робить з нього смітник, на якому жити неможливо. Життя без краси, без поезії — це злочин, — говорить Антін своїй дружині. Його дружина була добра до нього, але

Когня, ронями, вона тільки і ждала для його тіло: щоб мав до їсти, щоб мав витати, доволі одяжі, не застудився. Не жаліла для нього ні часу, ні праці. Се був її обов'язок, такий насущний, що не перестає бути навіть важким. . . . Їїни не сварились, люди їх поважали, у них не було навіть догнів!⁴⁷

Ота "вічна турбота про тіло" (стор. 312), затерла духовні цінності, затерла всю красу і витокла життя, вода з їх життя. На безводному ґрунті неможна зрости, квітку, але багато води у вині позбавить його смаку.⁴⁸ Тому без прози не можна прожити, і без поезії також. Де теді щастя людини? Вона все одно завжди самотня!

⁴⁶Чернявський, стор. 501.

*Тут і далі числа сторінок подаються в тексті при коротких цитатах, а при довгих у виносках.

⁴⁷М. Коцюбинський, "Сон", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 312.

⁴⁸там же, стор. 319-20.

Композиторський знаходить ідеальна частина людини тільки у сні. "Ми були чисті . . . і разом свідомі" (стор. 303), говорить Андія в епіді "Сон" про себе і своїй Незнайому. Тільки таке ознакове чисте свідомство може їм дати взаємне, частя. Без своєї Незнайомої Андія блував "глухий, як скрипка, коли порвалися у неї струни. . . німий, як црдина, до несподівано втрачена голос. . .". Він її казав, що "разом читати книгу краси"; до вода для нього "закрилась без неї"⁴⁹ "Біласті дороги", до "поєднання зниким морем" і немав "дарна доробити"; записави ємне пологно моря, з таємним, писемим. — записави, частя. Однак "лише легкий вітрець і раніше вітре закрили частя, ніж востигнен їх прочитати."⁵⁰

Це означає враження від чужого моря, на якому "поєдналися (біласті дороги)" частя. Сон, який розвідає своєї дружині Андія — до враження від його власної підсвідомости, на за Анном, вживається в площину свідомости і стає виднов у сні, в той час, коли активність людської свідомости обмежена. Найкращим образом, самого підсвідомого, на думку Антія, є вода. Головно обере, до знаходиться в долинні і з'являється над площинно свідомости в дзеркалі озера, злого води, чужина бачить своє "я" себе.⁵¹

⁴⁹ Там же, стор. 316.

⁵⁰ Там же, стор. 302.

⁵¹ Г. Фіндайзен. "К.Г. Кн. і його вчення". Українська літературна газета, 10 (жовтень 1960), стор. 3.

Образи, що появляються у сні, крім своєї колективної специфіки, мають індивідуальні відхилення.

Образом підсвідомої психіки Антона було враження від тихого моря: "Море було таке гладеньке і синє, наче туго натягнений екран, на якому показували небо. Скільки було блакиті! Ціле море у небі і ціле небо у морі".⁵²

Найглибші центри підсвідомої психіки Антона були одозвучні з синявою неба. І дійсно, він відчував, що "ввесь був як пісня" (стор. 302), що "злився з піснею моря" (стор. 302). Антон бачив у сні себе та свою Незнайому: "А як світилось тіло у тій воді! Воно горіло синім вогнем" (стор. 315). Щобільше, вони занурювали свої руки у море, випускали слід пальців "веселі вогні" (стор. 317) і, пливучи в човні, веслами "вигрібали із моря скриті в ньому скарби" (стор. 316). Вони "плили в широкім просторі, рядом, плече з плечем, і вся маса морського повітря, ввесь запах соли, полинів, сонця — проходив крізь . . . [них]"⁵³

За Юнгом, людина у сні "поганяє в 'світ води' чи в широку, як світ, і відкриту, як світ, об'єктивність, де вона є об'єктом усіх суб'єктів, у повному оберненні звичайної свідомості, де людина є постійно суб'єктом, до яких об'єкти".⁵⁴ Тому Антон не дивився на свою Незнайому, але бачив, що в неї "очі — два озерця морської води" (стор. 302), і "в озері ока переливалася тепла блакить" (стор. 303). Він побачив в них

⁵² Коробинський, "Сон", стор. 302.

⁵³ Там же, стор. 303.

⁵⁴ Фіндайзен, "К.Г. Юнг і його вчення", стор. 3.

"все море і ціле небо" (стор. 305), та водночас через її очі дивився "на небо й на море разом" (стор. 309). Його Незнайома була подібна до нього. І, коли Антон опинився в човні, він зрозумів, що "не я, а ми. Ми були вдвох" і "якось-добрість з'єднала берег і море, згоду і смуток".⁵⁵

Отже підсвідомість (Антон) була однозвучною з чистотою неба, коли ж підсвідомість Марти, дружини Антона, була міцно зв'язана з земним тваринним існуванням життя. Марті снилося, "ніби вона доїть корову. Одяга діжки, а до сикне в діяницю, то на сліді не молоко, а чиста вода".⁵⁶

Для студійника психології етюд "Сон" міг би бути цікавим предметом дослідження та аналізу. Напрямлетою є тільки показати, в які глибокі шари людської психіки заглядає Коцюбинський. При цьому слід підкреслити, що цей етюд, подібно як інші твори Коцюбинського, відзначається налісмісловістю. І так, з суто психологічної точки зору, можна розглядати Невідому Антона як його власну "аніму". (Згідно з теорією Юнга, "аніма" - це образ жінки в підсвідомості чоловіка, тоді як "анімус" - це образ чоловіка в підсвідомості жінки.⁵⁷) При чому Невідома в етюді "Сон" персоніфікує також нездійснену тугу за образом улюбленої жінки, що з'являється в деяких інших творах письменника.

⁵⁵ Коцюбинський, "Сон", стор. 317.

⁵⁶ Там же, стор. 297.

⁵⁷ C.G. Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, translated by R.F.C. Hull (Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1956), pp. 198-223.

В етюді "Сон" найвиразніше поділяється природа на світло і тінь. Примітивні рослинні й тваринні закони життя належать до земного плану існування. Краса в природі з її гармонійним ритмом кольорів і сяючою чистотою світла відбиває небесні сфери буття. Людина самотня на землі, бо вона посідає ті дві сфери буття, які викликають постійний конфлікт в її психіці. Космічна самотність людини наповнює її частям, бо та самотність дає їй відчуття, що вона інтегральна, а водночас індивідуальна частка космічних сфер.

Антін не може сказати своїй Незнайомій так, як письменник говорить до людини в "Intermezzo": "Ти не тільки йдеш поруч зо мною, ти входиш всередину в мене" (стор. 233), а каже: "ми належимо з вами до самотніх" (стор. 316) і - "тепер ми як боги!" (стор. 317), що проголошують "хай буде світ!" (стор. 317). Вони "плили в широкім просторі, рядом, плече з плечем" (стор. 303) і світло пронизувало їх. Тим то вони були самотні, як окремі індивідуальні одиниці, а об'єднувала їх однакова світлина чистоти їхніх душ. І не дивлячись на самотність і окремішність, вони "говорили навіть тоді, коли мовчали...", їх "думки згучали в одповідь, як інші струни, коли зачепиш одну" (стор. 307), вони "сиділи попліч і . . . [їх] тремтіння зливались в одно".⁵⁸ Вони знали один одного, знали мову своїх душ, що синили однаковим безкінечним ритмом світла. Острів, на якому вони знаходилися, був немов земля серед небесного моря, що вічно "хлюпає в його боки" (стор. 316). Антін і його Незнайомка пізнали, що

⁵⁸ Коцюбинський, "Сон", стор. 318.

Нема од нього дороги. Хіба місяць вночі збудує золотий міст, з'єднає острів з далеким і невідомим. Але міст той такий легенький, такий тремтячий, хисткий, що тільки мрія зважитись може ступити на нього і легким нечутним кроком помандрувати у далець...⁵⁹

Юнг пише, що найглибший центр підсвідомости вміщає в собі ключ до завершености й ціліности індивіда.⁶⁰ Таким чином, враження від сніва місяця насуває думку, що між "далеким і невідомим", де є повна завершеність і ціліність, і "островом землі", себто людською свідомістю, вночі, під час сну, постає сполучення, - твориться золотий міст. Цей "міст" з'являється у сні, тому людина не може ступити на нього і через те він також легенький, як мрія. Отож людина може тільки мрією по ньому пройти. Ця мрія є водночас вічною тугою людини за повною досконалістю і завершеністю та ціліністю, - за спасінням, яке мелянхолічним ліризмом пройшло крізь всі твори імпресіоністів.

Коцубинський, вірний емпіричному світоглядові імпресіонізму, не може накидати людині ніякої релігійної віри чи філософської концепції. Але він зумів через реальні переживання свого героя у сні емпірично пояснити суть туги в людині.

Юнг твердить, що тільки тоді людина могла б досягнути своєї довершености і ціліности, коли б злучилися в її свідомому житті всі сфери підсвідомости з свідомістю. Однак в таку можливість сам Юнг не вірить, бо люди, на

⁵⁹ Там же, стор. 316.

⁶⁰ Jung, Analytical Psychology: Its Theory and Practice, pp. 137-38.

його думку, стали б тоді богами. А бути недосконалим належить до нормальних прикмет людської вдачі. Досконалість є тільки ілюзією людини.⁶¹ Проте Юнг цитує слова Христа з "Загубленої Євангелії": "Прямуйте до пізнання себе самих і ви станете свідомі, що ви є синами всемогутнього Батька; і ви пізнаєте, що ви є в місті Бога і ви є місто".⁶²

Наприкінці етюдів Антін, розказавши своїй дружині свої сонні марення, докоряє їй за відречення від краси життя, якої він завжди шукав. В суперечці вони називають своє утилітарно-зматеріалізоване життя гріхами "проти Духа Святого".⁶³ В такій формі слово Бог одиноким раз впадо на сторінку творів Коцубинського.

Перед кінцем свого життя, в 1913 році, Коцубинський пише свій останній твір "На острові", в якому знову повертається до того самого питання. Враження від неба, сонця, моря і свого власного психічного настрою він малює так:

Сонце сходить серед інкрустації тіней. А я дивлюся на небо. Воно сьогодні тихе, синє, глибоке і так щиро спливає униз, що маю певність: се воно наливає море блакиттю. Звідки йде тила - з мене, чи входить у мене? Не знаю. Блазенька - ми всі розпустилися в ній.⁶⁴

А, побачивши дитину, усміхається до неї. А коли дитина

⁶¹ Ibid., p. 149.

⁶² Цитовано: C.G. Jung, Analytical Psychology: Its Theory and Practice, p. 137.

⁶³ Коцубинський, "Сон", стор. 320.

⁶⁴ Коцубинський, "На острові", Твори, т. 2, (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 429.

Відповідала усмішкою; письменник каже: "Ах, як добре збирати усмішки і оддавать їх другим..."⁶⁵

Своє власне життя і пізнання правди порівнює Коцюбинський з цвітом агави, що "цвіте, щоб умерти, і умирає, щоб цвісти"⁶⁶. Калениченко пише, що "вже незадовго до смерти письменник дав братові прочитати свій останній рукопис - оповідання "На острові" і, коли брат висловив своє захоплення тим твором, признався йому словами: "Розумієш ти, що я не агаву змальовав, а своє життя..."⁶⁷. Так само, як сам письменник, агави "пересорювала тисячі перешкод"⁶⁸ щоб вирости високо ближче до неба і, розцвівши, побачити те; "чого не бачила перше"⁶⁹.

Коцюбинський зрозумів також, що те його пізнання, що "таїлося" в ньому, - в його підсвідомості, "продирає нарешті тісні обійми [свідомості], і виходить на волю як велет несучи на могучньому тілі . . . цвіт смерти"⁷⁰. Проте, кожний цвіт ховає в собі зародок нового життя, тому він вітає далеке море, він вітає цю чисту воду "далекого і невідомого" своєї душі, в якій він побачив суть туги людини.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же, стор. 441.

⁶⁷ Калениченко, стор. 240.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Коцюбинський, "На острові", стор. 442.

⁷⁰ Там же.

Останній рядок, який написала рука письменника, і яким заклав він усе свою творчу працю, звучить: "Одчиняючи вранці вікно, я раз-у-раз бачу ряд цвітуних агав. Стоять стрункі і високі, з вінцем смерти на чолі, й вітають далеке море: Ave, mare, morituri te salutant!..."⁷¹

Враженнями від краси природи, враженнями від своєї підсвідомости у сні, розкривав Коцрбинський другу сторінку людської душі, - частину ясну й чисту.

⁷¹ Там же.

ЗАКІНЧЕННЯ

Проведена в тезі аналіза деяких вершевих творів Михайла Коцюбинського виявила імпресіоністичний стиль як своєрідну творчу методу, що базувалася на цілком новій для тогочасної української літературної системи світосприймання. Письменник послідовно користувався цією методою в своїх пошуках за розкриттям внутрішнього світу людини.

Імпресіоністичне зображення людини в творчості Коцюбинського виявляє єдине творче прямування письменника: служити беззастережній, суворій правді життя та показу в ньому справжнього образу людини. Глибокий гуманізм і любов до людини та життя не завжди Коцюбинському говорили правду навіть тоді, коли вона була болісною й прикрою. Однак письменник не задовольнявся самим викриттям різних суперечностей між зовнішнім і внутрішнім світом людини, демаскуванням її психічної нестачливості, позірності чи навіть лицемірства. Не дивлячись на всі викриття негативні, Коцюбинський ніколи нікого не засуджував і не обвинувачував. Навпаки, він завжди шукав "відблисків світла" в людській душі, шукав глибоко в складному лабіринті людської психіки того гасного первня, який постійно викликає нездійснену тугу людини за спасінням. Не теоріями різних ідеологій, якими людство жило тисячоліттями, не релігійним фетишизмом, а емпіричним засобом імпресіоністичних, моментальних і спонтанних вражень від баченої, відчутної чи пережитої

дійсності на яві та в сні розкриває письменник в душі людини її другу, ясну й чисту сторінку, і розв'язує проблему рятунку людини, таку складну та недосяжну для інших імпресіоністів його часу. Коцюбинський показав, що не самим захопленням красою природи, але збереженням вартостей цієї краси й чистоти в своїй душі, людина може знайти гармонійну цілісність і доверненість у своєму житті. Імпресіоністичні враження в творчості письменника являються неначе ланкою, яка сполучає скоропроминальний, матеріально-зовнішній світ з досихічно-внутрішнім світом людини, а навіть з непроминальною духовністю "далекого і невідомого".

Ф. Пуль стверджує, що мистецтво 20 століття постало тільки завдяки попереднім творчим досягненням імпресіонізму.¹ Відомий художник Марк Шагал, підкреслюючи велику переломову роль імпресіоністичного напрямку для розвитку літератури і мистецтва, пише, що з появою імпресіонізму "веселка почала сягати на горизонті нашого світу".² Він переконаний, що "Імпресіонізм відкрив вікно"³ для нових творчих досягнень. Шагал вважає, що мистець "мує бути спроможний сприймати реальність, бачиму й невидиму, відсутню й не сховану, збачену й тьмяно усвідомлену,

¹ Ph. Pool, Impressionism (New York-Washington: Frederick A. Praeger, Publishers, 1967), p. 267.

² Цитовано в: E. Fischer, Art Against Ideology (London: Allen Lane: the Penguin Press, 1969), p. 136.

³ Ibid.

теперішню, пригадану й передчуту на тлі вічності"⁴. На його думку "природа є без порівняння більше, як те, що можна сфотографувати, і реальність є більше, ніж зовнішній світ"⁵. Щобільше, він навіть припускає, що весь наш внутрішній світ, можливо, "є багато більшою реальністю, ніж видимий світ"⁶. Відмічуючи позитивну роль імпресіонізму, Шагал висловлює однак затривоження процесом звуження й розкладу, який появився в мистецтві і який почався від часу зречення релігійних почувань, від секуляризації життя людини, а в фізиці, досягаючи аж ген влиз до нейтрону, найменшої атомної частки, що може мати страшний апокаліптичний наслідок. Він бачить рятунок людини в повороті до біблійних правд чи навіть іншого принципу універсальної любови та повної гуманности,⁷ яка, на жаль, це сьогодні є "тільки надія та ідеалом, а не реальністю"⁸.

Тут варто підкреслити, що імпресіонізм, який був мистецтвом правди, зовсім перемінюється в мистецтво хвиликових насолод життям та захоплень скоропроминальною

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., pp. 137-38.

⁸ E. Fischer, Art Against Ideology (London: Allen Lane the Penguin Press, 1969), p. 146.

красою,⁹ добігаючи свого fin-de siècle. Позитивістичний світогляд, на якому виріс імпресіонізм, базується на переконанні про неможливість досягнення метафізичного пізнання. Тим то імпресіонізм, вивернувши наверх людську душу, не був спроможний нічого більше в ній знайти, крім відчуженості людини від людини та ілюзорної дійсності. Разом зі всіма негативними сторінками людської вдачі він почав підкреслювати безсмысловність існування людини та випадкову безцільність всієї світобудови. Таким чином, імпресіонізм світоглядно доходив краю, ставав однобічний і виснажувався. Реакцією на вигасаючий імпресіонізм був поворот до ідей, що характеризує експресіонізм і символізм. Тому вони стали його логічними наслідниками в творчості, засвоївши собі деякі світоглядські та стилістично-технічні прикмети імпресіонізму.

Ернст Фішер в своїй праці "Мистецтво проти ідеологій" слушно говорить, що поняття декадентства в мистецтві часто зле розуміють, а відповідний термін помилково вживають. Він твердить, що нові рухи в творчості рідко переходять спокійно зі старої течії в нову; зате часто через суперечність позицій революційно проломлюючи прийняті принципи, досягають свого кульмінаційного рівня і знову мовою занепадають,¹⁰ так зрештою, як це у формі хвилі ілюструє

⁹ H. Naumann, Die deutsche Dichtung der Gegenwart 1885-1924 (Stuttgart: J.B. Messlersche Verlagsbuchhandlung, 1924), S. 66.

¹⁰ Fischer; p. 154.

Чижевський.¹¹ Новатори, що виростають із занепаду попереднього мистецького стилю, відмовляються належати до нього, надхнені новими правдами та новими мистецькими принципами. Часто опозиція починає виростати з попереднього напрямку, як це сталося з експресіонізмом. Справжнє декадентство починається аж тоді, коли в середині даного мистецького стилю розвинулося те, що повинно бути доборене в кожній творчості: нещадність, — заперечення себе, порожні чи закладені фрази, банальність стереотипу, рутини, фетишизм, лицемірство,¹² захищання себе пристосуванням до вимог, які суперечать власним переконанням мистця. На цій підставі треба заперечити твердження деяких літературознавців, що творчість імпресіоністичного стилю була декадентством літературного процесу.

Нові ідеї та ідеології, що з'явилися по імпресіонізмі в інших мистецьких стилях, також не дали розв'язки болючій проблемі людини. Навіть різниці сюрреалізм і жанр "потоку свідомості" в безпристрасній та більше. Ідучи процесом звуження та розкладу людської свідомості, досліджують таїну душі людини, як "чорної екраньки", за терміном уживаним Лінгвістами, та викривають тільки "чорні сили" в людській душі.

¹¹ Д. Чижевський. Культурно-історичні епохи (Дрогобурґ: Накладом Т-ва Прихильників Рідки, 1948), стор. 13.

¹² Fischer, p. 155. —

Задривоженість Шагала упадком релігійного почування з алармуючими наслідками в літературі та взагалі в мистецтві, старасться Фішер злагіднити переконанням, що разом з повним небезпек розпадом діють теж протилежні, позитивні сили об'єднання: зміст життя збагачується, вузькі горизонти поширюються і всі континенти та всі епохи вливаються в одне колективне знання й досвід людства.¹³ Таке поглиблене знання власного, внутрішнього "я" та всієї світобудови дає навіть надію, що в людини "дух, який мовчазно верується під звалищами глулоти, захланності й жагоси, влади - Таки накінець виявиться сильнішим".¹⁴

Фішер забуває, що без свідомого бажання й волі людини знайти та визнати цю силу духа у власній душі, він завжди буде тільки мовчазною силою без активної дії. Це зрозумів дуже добре Коцюбинський і, публікуючи все своє творче життя, знайшов вразі в людській душі красу світла, а зматеріалізоване життя людини назвав пріказом "проти духа світого".¹⁵

Чи знайде його людство майбутніх поколінь і досвідчить його об'єднучу силу та протресе всі небезпек розпаду та знищення? Чи залишиться він тільки невідкритим, мовчазною силою, що верується на дні душі під звалищами всихілого морю та недосяжної й вічної туги людини?

¹³ Ibid., p. 161.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Коцюбинський, "Сон", стор. 320.

БІБЛІОГРАФІЯ

I. Публікації українською і російською мовами

1. Твори Михайла М. Коцюбинського

Коцюбинський, Михайло М., Твори М. Коцюбинського. Видання друге. Т. 5. За ред. С. Сіром'яка. Київ: Державне видавництво України, 1929.

_____, Твори. Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955.

_____, Твори. За ред. Л. Г. Тички. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955-1956.

_____, Твори в перекладі. Київ: Видавництво Академії наук УРСР, 1961-1962.

_____, Твори в перекладі. Київ: Дніпро, 1965.

2. Праці про Михайла М. Коцюбинського

Бутник, С., "Спогади про Михайла Коцюбинського". Спогади про Михайла Коцюбинського: За ред. С. Сіром'яка. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1929. стор. 180-183.

Дорошків, О. (ред.), Коцюбинський. збірка статей, т. 1. Київ-Київ: Література і мистецтво, 1931.

Златоустов, М., "Ідеалізм чи реальна дійсність". Міжвоєнні праці. 1929. стор. 166-168.

Каленченко, М. Г., Великий сонцекошарник. Київ: Дніпро, 1967.

Колесник, П. П., Коцюбинський — художник слова. Київ: Наукова думка, 1964.

Костенко, М. О., Художня самостійність Михайла Коцюбинського. Київ: Галицька школа, 1929.

Лебідь, А., "Коргове шукання". Нові мислі. Київ і розмови. 5 (1930), стор. 41-44.

Марковський, Михайло, "Лісова дієна" Лесі Українки й "Тіні заснутих предків" Коцюбинського". Збірник Наукового Товариства ім. Шевченка, 39 (1930), стор. 291-297.

- Миронець, Іван, "Fata morgana в основних стилевих виявленнях", Коцюбинський, збірка статтів, за ред. Ол. Дорошкевича, т. I. Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931, стор. 115-153.
- Могиланський, М., Художник слова: Памяти М.М. Коцюбинського. Петроград: Другарня Бр. В. та И. Липників, 1915.
- _____, "Спогади про М.М. Коцюбинського", Спогади про Михайла Коцюбинського. За ред. М. Потулейка. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1962, стор. 93-101.
- Музичка, Андрій, "Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського", Коцюбинський, збірка статтів, за ред. Ол. Дорошкевича, т. I. Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931, стор. 78-114.
- Потулейко, М. (ред.), Спогади про Михайла Коцюбинського. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1962.
- Рудницький, Михайло; "Михайло Коцюбинський", Від Мирного до Хвильового. Львів: Літо, 1936, стор. 207-218.
- _____, "Незабутній образ", Спогади про Михайла Коцюбинського. За ред. М. Потулейка. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1962, стор. 229-255.
- Старцицька-Черняхівська, Л., "М.М. Коцюбинський: Опыт критического очерка". Литературная старина, т. 83 (1906), ч. 9, стор. 83-123, ч. 10, стор. 269-330.
- _____, "Елементи творчости М. Коцюбинського", Літературно-науковий вісник, 5 (1913), стор. 204-219.
- Тимофеев, Л., "Михаил Коцюбинский - Сочинения", Новый мир: Литературно-художественный и общественно-политический журнал, 4 (Апрель, 1929), стор. 254-255.
- Фаценко, В.В., "Засоби розкриття внутрішнього світу героїв у творах М. Коцюбинського", Українська мова і література в школі, XIII, 4 (1963), стор. 8-16.
- Филипович, П., "'Цвіт яблуні' М. Коцюбинського", Життя і революція, 5 (1929), стор. 90-98.
- _____, "Розвиток психологічної новели Коцюбинського", в: Михайло Коцюбинський, твори в 5-ти томах, т. 4. Київ-Харків: Книгоспілка, 1928-1930, стор. VII-LIII.

Чернявський, Микола, "Червона лілея", Твори в двох томах, т. 2. Київ: Дніпро, 1966, стор. 489-531.

Шевелєв, Б. (ред.), М. Коцюбинський - М. Горький: Листування. Харків: Державне видавництво України, 1929.

Якубовський, Фелікс, "'Fata morgana' Коцюбинського та наше 'сьогодні'", Червоний шлях, II-12 (1926), стор. 165-175.

"Проблема села в творчості Мих. Коцюбинського", Критика, 3 (1928), стор. 32-51.

"До питання про психоідеологію творчості Мих. Коцюбинського". Коцюбинський, збірка статей за ред. Ол. Дорощевича, т. 1. Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931, стор. 17-22.

3. Інші джерела

Коцюбинська, М.. Література як мистецтво слова. Київ: Наукова думка, 1965.

Кульчицький, О.. "Психосоціальні аспекти 'Мойсея'", Записки Наукового Товариства ім. Шевченка т. 196. Нью-Йорк-Ларинг-Сіней-Торонто; НТШ і Свобода, 1967, стор. 67-81.

Липа, Іван, "Братерство Тарасівців: Спеклини". Літературно-мажорний вісник, 24, 2-4 (1925), стор. 262-267.

Лаврінченко, Крій, "Дмитро Чижевський - літературознавець". Зруч і гарески: літературно-критичні статті, есеї, рецензії. Львів: Сучасність, 1971.

Монассан, Пі де, "Горлі". Твори в восьми томах, т. 5. Перекладено з французької редакційною колегією. Київ: Дніпро, 1971, стор. 377-400.

"На воді". Твори в восьми томах, т. 6. Перекладено з французької редакційною колегією. Київ: Дніпро, 1971, стор. 215-238.

"Цір і Кан". Твори в восьми томах, т. 6. Перекладено з французької редакційною колегією. Київ: Дніпро, 1971, стор. 383-513.

Петров, В., "Лісова пісня". в: Лілея Українка. Твори, т. 8. Нью-Йорк: Видавництво Спілка Тиченко-Вілоус, 1954, стор. 159.

Рубцан, Б., "Зустріч з Т.С. Еліотом", Українська літературна газета, 7, 13 (1956), стор. 5.

Фіндайзен, Ганс, "К.Г. Юнг і його вчення", Українська літературна газета, 10, 64 (1960), стор. 3.

Франко, Іван, Молода Україна, частина I: Провідні ідеї й епізоди. Львів: Накладом Українсько-Руської видавничої спілки, 1910.

"Старе й нове в сучасній українській літературі" (Відповідь на статтю С. Русової під цією самою назвою). Літературно-науковий вісник, 25, 2 (1904), стор. 65-84.

Чижевський, Дмитро, Історія української літератури від початків до доби реалізму. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1956.

Культурно-історичні епохи. Авґсбург: Накладом 1-ва дрихильників УВАН, 1948.

Сухов, А.Г., Полное собрание сочинений и писем, т. 14: Письма. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949.

"Наречена". Вибрані твори в трьох томах, т. 3. Переклад з російської А. Бєбіра. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1954, стор. 208-224.

Черех, Ерік, "На ризьованнях історії літератури", Українська літературна газета, 6, 12 (1956), стор. 1-2.

II. Публікації англійською, німецькою і польською мовами

Anczewska, Elżbieta, "Mychajło Kociubynski w polskich przekładach i krytyce literackiej", Slavia orientalis, 8, 2-3 (1959), str. 35-51.

(Bahr) Das Hermann-Bahr-Buch. Berlin: S. Fischer-Verlag, 1913.

(Bahr) Essays von Hermann Bahr - Kulturprofil der Jahrhundertwende. Wien: Herausgegeben vom Land Oberösterreich und von der Stadt Linz im H. Bauer-Verlag, 1962.

Bell, Clive, The French Impressionists with Fifty Plates in Full Colour. New York: Phaidon Publishers Inc.

- Camus, Albert, Człowiek zbuntowany (L'homme révolté). Paryż: Instytut Literacki, 1958.
- (Chekhov) Note-Book of Anton Chekhov. Translated by S.S. Koteliansky and Leonard Woolf. New York: B.W. Huebsch, Inc., 1922.
- Fischer, Ernst, Art Against Ideology. Translated by Anna Bostock. London: Allen Lane The Penguin Press, 1969.
- Friedemann, Käte, Die Rolle des Erzählers in der Epik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.
- Hamann, Richard, Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln: Verlag der M. Dumont-Schaubergschen Buchhandlung, 1907.
- Hauser, Arnold, The Social History of Art, Volume 4: Naturalism, Impressionism. New York: Vintage Books, A Division of Random House, 1958.
- Humphrey, Robert, Stream of Consciousness in The Modern Novel. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.
- Ignotus, Paul, The Paradox of Maupassant. New York: Funk and Wagnalls, 1968.
- Jung, C.G., Two Essays on Analytical Psychology. Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1953.
- _____, Analytical Psychology: Its Theory and Practice. New York: Pantheon Books, A Division of Random House, 1968.
- Lavrin, Janko, "Chekhov and Maupassant", The Slavonic Review, V, 13 (1926), pp. 1-24.
- Naumann, Hans, Die Deutsche Dichtung der Gegenwart 1885-1924. Stuttgart: J.B. Messlersche Verlagsbuchhandlung, 1924.
- Pool, Phobe, Impressionism. New York-Washington: Frederick A. Praeger, Publishers, 1967.
- Raphael, Max, Von Monet zu Picasso, Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der Modernen Malerei München: Delphin-Verlag, 1919.
- Rewald, John, The History of Impressionism. New York: The Museum of Modern Art, 1946.
- Stammler, Wolfgang, Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Breslau: Ferdinand Hirt, 1924.
- "Symposium on Literary Impressionism", Yearbook of Comparative and General Literature, 17 (1968), pp. 40-68.