

Отримано: 5 жовтня 2018 р.

Прорецензовано: 10 жовтня 2018 р.

Прийнято до друку: 11 жовтня 2018 р.

e-mail: yarpol@amu.edu.pl

DOI: 10.25264/2519-2558-2018-4(72)-188-190

Поліщук Я. О. Візуалізація художнього образу в малій прозі Михайла Коцюбинського. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. Острого: Вид-во НаУОА, 2018. Вип. 4(72), грудень. С. 188–190.

УДК 821.161.2-32.02 (Коцюбинський)

Поліщук Ярослав Олексійович,

доктор філологічних наук, професор кафедри україністики, Університет імені Адама Міцкевича в Познані

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В МАЛІЙ ПРОЗІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО

Естетичним проривом початку ХХ століття в українській літературі стало відкриття колористики. Це зокрема заслуга новеліста Михайла Коцюбинського. Пейзажна поетика цього автора передбачає набір характерних засобів та прийомів. Це ресемантизація чистого кольору (1), звернення до відтінків та тонів, що корелюють з психологічними якостями та настроєм персонажів (2), ефект простору як поєднання світла й тіні (3), колористична наповненість перспективи (4), прагнення передати перехідність тонів, їх змінність у часі, що відповідає імпресіоністичній техніці пейзажу (5), змінність оптики – від загального плану до мікроплану, використання різних кінематографічних ефектів змінної оптики (6), осмислення формули суцільних переходів – тонів, кольорів, звуків, настроїв, форм, що виражає філософсько-екзистенційну сутність життя (7). Така естетична палітра стала основою для літературних пошуків та відкриттів двадцятого століття.

Ключові слова: образ, пейзаж, поетика, імпресіонізм, колір, візуальність, автор.

Yaroslav Polishchuk,

PhD in Literature, Professor Department of Ukrainian Studies, Adam Mickiewicz University in Poznań

VISUALIZATION OF LITERARY IMAGE IN A SMALL PROSE OF MYKHAILO KOTSIUBYNSKYI

The aesthetic breakthrough of the early twentieth century, the Ukrainian literature was the discovery of color. This merit belongs to the novelist Michaylo Kotsyubynskiy. Landscape poetics of this author provides a set of specific tools and techniques. It resemantisation of pure color (1), an appeal to the shades and tones correlated with psychological qualities and moods of the characters (2), the effect of the space as a combination of light and shadow (3), coloristic fullness prospects (4), the desire to pass the transience of tones, their changes time, which corresponds impressionistic technology of landscape (5), shifts optics - from an overall plan to microplans, the use of various cinematic effects interchangeable lens (6), interpretation of the formula of continuous transitions - tones, colors, sounds, moods, forms that express philosophical existential essence of life (7). Such techniques have become the basis for literature searches and discoveries of the twentieth century.

Key words: image, landscape, poetics, impressionism, color, visibility, author.

Художнє новаторство Михайла Коцюбинського лишило глибокий слід у національній літературі кінця ХІХ та початку ХХ сторіч. Воно істотно революціонізувало новочасну українську прозу, яка впродовж двадцятого століття не раз поверталася до творчих досягнень цього майстра, своєрідно їх осмислюючи та допасовуючи до вимог свого часу. У ранній творчості Коцюбинський вичерпав ресурс традиційної побутописної прози – монотонної, по-своєму герметичної, сконцентрованої на селянській тематиці й доволі консервативної, що робило її майже непроникною для нових естетичних технік кінця століття. Відчуваючи цю вичерпаність, письменник узявся творити новий тип оповідної техніки, яка, чутливо реагуючи на модні тренди й відкриття епохи, утверджувала також своєрідність національного світовідчуття та індивідуальності поетики майстра.

Щоб оцінити міру новаторства Михайла Коцюбинського, слід звернути найпильнішу увагу на його авторську колористику, що стала оригінальною й дуже характерною (хоча, може, трохи запізненою – на тлі французького імпресіонізму) відповідно української культури на європейський тренд, проявлений у «шаленстві візуалізації». Образи, які зумів створити письменник силою своєї художньої уяви, стали високим досягненням візуальної культури, що апелює до ефектів синестезії й володіє широкими можливостями її своєрідного перекодування в інших мистецтвах. Звідси, до речі, невгасний інтерес до творів новеліста в кіно й театрі, а також численні інспірації ними.

Ранній Коцюбинський мав за взірць традиційні способи візуалізації художнього образу, які виробила наддніпрянська школа, зокрема Іван Нечуй-Левицький. Їм не можна відмовити в певній пластичності, надто ж – коли порівнювати з аналогічними образами з прози Григорія Квітки-Основ'яненка чи Олекси Стороженка. Однак Нечуєва техніка видається авторові «Intermezzo» надто статичною та одноманітною, йому прагнеться більшої свободи та суб'єктивності в зображенні природи. Тому-то новеліст виробляє власну стратегію зорового образу, що ґрунтується на його розмаїтому нюансуванні. Це в цілому відповідає засадам модерних мистецьких течій, що саме тоді входили в обіг у європейських культурах. «Модерністське розуміння відносин людини та дійсності принципово відмінне від того, що було характерне для мислителів і письменників провідної течії дев'ятнадцятого століття. Найзагальніше кажучи, мислителі й письменники ХІХ століття постулювали або принаймні пробували постулювати співдію, взаємну відповідність та субстанційну єдність логічної структури матеріального світу, структури людського логосу, а також, якщо були віруючими, між цими двома та структурою Божого логосу [...]. Модерністи, навпаки, були більшою чи меншою мірою вражені почуттям взаємної дислокації матеріальної, людської та метафізичної сфер» [7, с. 112]. Розуміння цієї дислокації веде Михайла Коцюбинського від руйнування єдиної матриці епічного опису до множинних його варіантів, що в кожному конкретному випадку відповідають душевним станам та переживанням персонажів.

Справа не тільки в колористиці як такій, а в цілій низці супутніх художніх ефектів, що супроводять у творах новеліста образи кольору й світла. Недаремно численні дослідники вказували на колористичні домінанти у творах М. Коцюбинського та визначали його кредо як письменника-імпресіоніста. Щоправда, з визнанням імпресіонізму цього автора пов'язані також

спрощені трактування, супроти яких хотілося б тут застерегти. По-перше, український прозаїк аж ніяк не наслідувач техніки світлописання французьких художників-імпресіоністів, і не «перекладач» цієї техніки на мову літератури, як це нерідко показують, зокрема в ході шкільного вивчення його творчості. По-друге, імпресіонізм як гра світлотіней та винайдення колористичних ефектів – не самоціль нашого новеліста; ці технічні прийоми насправді входять у значно більший та універсальніший комплекс його поетикальних засобів, яким письменник оволодів цілком майстерно.

Візуальна образність присутня у творах М. Коцюбинського на різних текстових рівнях. Найчастіше завважуємо її в блискучих мікрообразах письменника, зокрема в його ліризованих пейзажах, які своєю екзотичністю руйнують шаблонне уявлення про літературний пейзаж. Нерідко ж візуальний образ набуває значно важливішого, ба навіть концептуального значення, як-от у новелі «Цвіт яблуні», де його піднесено до рівня символу людського буття. Візуальний чинник зчаста визначав композиційну своєрідність новел цього майстра («На камені», «З глибини», «В дорозі», «Intermezzo» та ін.). Очевидно, він був присутній уже в основі художнього задуму, а затим розвивався мірою реалізації цього задуму. Таку ознаку поетики майстра спостеріг свого часу М. Рудницький: «...У сюжеті не полонить його ідея, а сюжет родиться в нього під впливом чисто зорових, наскрізь малярських вражень» [4, с. 169]. Важливо підкреслити, що зорові характеристики М. Коцюбинський досить вдало поєднує з тактильними (дотиковими). Тобто, колористичні ефекти викликаються у його прозі не лише безпосередньо (це трапляється, але менш характерно для його манери), а опосередковано.

Та колористична проникливість, яку засвідчив автор «Intermezzo», не постала на порожньому місці. Її першооснови слід вбачати в індивідуальній своєрідності таланту Михайла Коцюбинського, що виявився надзвичайно відкритим до світу природи й надзвичайно чутливим до людського переживання. Кореляція цих двох сфер у текстовому вияві обертається тонко оркестрованими візуальними (а також слуховими й тактильними) образами, що апелюють до уяви читача. Сам письменник, як стверджували його сучасники, володів особливим даром сприймати життя в його розмаїтих, рухомих формах, бути відкритим до його пізнання, не обмежуватись заангажованими поглядами на природу речей. Так, Спиридон Черкасенко згадував: «Особисто в мене з іменем Коцюбинського й з розумінням його творчості сполучалось завше – сонце, багато сонця, барв, квітів» [5, с. 304]. Аналогічне враження про природу таланту новеліста висловив і Микола Чернявський, що у спогаді «Червона лілея» писав: «Коцюбинський дуже любив життя. Любив у ньому те, що має в собі красу й світло, радість і ласку. Любив сонце, весну, літо» [6, с. 15]. Як видно, сучасники завважували й цінували здатність письменника сприймати світ у зорових образах, зокрема надавати їм глибшого, символічного значення, що виражало не тільки візуальний ефект, тим більше – не об'єктивно зображений пейзаж, як у старій побутописно-сентиментальній манері оповіді попередників, а пейзаж ліризований, настроєвий, який, зрештою, був формою вияву своєрідної філософії життя.

У цьому Михайло Коцюбинський пропонує читачеві новий погляд на світ, співвідносний із філософією Анрі Бергсона (і, ширше беручи, з цілою епохою модерну). Відправним пунктом для письменника стає усвідомлена неможливість досягнути речі з суто раціональних позицій, описати їхню сутність. Життя, навпаки, набуває сенсу мірою занурення в його динаміку – «світ у постійному русі, неустанно змінний» [8, с. 311], мірою нанизування суб'єктивних відчуттів, які далеко відбігають від чисто раціональної рефлексії предметів. Відмовляючись від амбіцій «всезнаючого» оповідача та наближаючись до відтворення емоційно-психологічного стану героя, сприйняття ним пейзажних картин з позицій «тут і тепер», М. Коцюбинський солідаризується з таким поглядом на світ, що шукає сенс у його множинності, динамічності та непередбачуваності. Ця поетикальна настанова вимагає багато праці, зокрема скрупульозного редагування текстів. Як свідчить листування з видавцями, скрупульозність в опрацюванні текстів мала для письменника особливе значення, нерідко перетворюючись у нав'язливий самоконтроль та проявляючи страх перед цілком завершеним текстом, у якому вже нічого не вдасться виправити. Такий страх можна зрозуміти, власне кажучи, лише в контексті означеної проблеми, коли завдання письменника – виразити відкритість і незавершеність враження; себто, з одного боку, слід дати чіткий, упізнаваний образ, а з іншого, уникнути категоричності й однозначності. Саме тому потребу знову й знову повертатися до оцінки власних творів, критично їх переглядаючи, Михайло Коцюбинський оцінював ніяк не менше, ніж особисто драму. У листі до О. Аплаксіної він писав з цього приводу: «Вечное желание работать, порыв – и вместе с тем неудовлетворенность, стыд перед собою за плохую работу. Столько лет работать и не создать ничего порядочного, ничего, что бы удовлетворяло тебя, отвечало твоим художественным запросам и вкусам – ведь это же ужасно, ведь в этом целая драма» [2, с. 60].

Поетика візуального пов'язана, як уже заявлено вище, не тільки з творенням зорових образів. Вона визначає характер поєднання різних тропів у межах єдиного тексту, а також формує загальну архітектоніку твору, що зближує поетику українського новеліста з творчими практиками художників-імпресіоністів. Адже в цих практиках звичні акценти переносяться з об'єкта на суб'єкт, відтак основним предметом образу стає «досвід сприйняття, а не персонажі, історії чи мотиви природи» [9, с. 298].

Теми, які в попередників новеліста були наріжними, втрачають вагу, натомість на перший план виходить характер їх трактування, тобто нюансування неповторних відчуттів, які прагне зафіксувати письменник. Як слушно спостеріг Ю. Кузнецов, «Коцюбинському вдається зробити те, чого повною мірою не досягли його попередники, - перетворити образи природи у повноцінні елементи розвитку художньої дії» [3, с. 175]. Більше того, образи природи, які створює цей майстер, знову відсилають нас до самого суб'єкта, що їх продукує, спонукають зосередитись на процесі емоційної-рефлексійної дії, яка стоїть за зображенням окремих психічних станів, майстерно скорельованих зі станами природи та невліковими механізмами її руху й перетворення.

Колористична поетика Михайла Коцюбинського була новаторською для української прози – настільки, що новизну цього письменника поступово осмислюють і освоюють кілька поколінь його творчих спадкоємців. Можна вбачати в ній і зближення з філософією модерну, і застосування імпресіоністської образності, і вдалу адаптацію прийомів кіномистецтва. Успіх письменника пов'язаний з тим, що він обирає малі епічні форми, зручні для редагування й майстерного відточення кожної деталі. До того ж, опрацювуючи свої тексти, не тільки дбайливо шліфував кожну дрібницю, а й дбав про загальну злагодженість та гармонійність стилю. У колористиці М. Коцюбинський досягає поєднання безпосереднього враження (проекції кольору й тону) та образних асоціацій, що надають враженню символічних смислів.

Розглянемо це на прикладі оповідання «В дорозі» (1907) – твору, в якому автор транспонує стан душевного сум'яття й розгубленості персонажа на образний ряд природи в пору цвітіння. Образи природи тут прочитуються як символічний план внутрішньої боротьби героя, проявляючи та візуалізуючи цю боротьбу. Характерно, що збереглися чернеткові записи, присвячені окремим образам: ці зарисовки називаються «Хмари», «Тіні», «Квітки», «Сосновий ліс», «Вода» [1, с. 374–376] – цілком імпресіоністські пейзажі за духом і характером. До речі, не всі з них були використані в роботі над текстом.

Композиційно оповідання ілюструє своєрідну двопланову дію, через яку втілюється неоднозначність і динаміка рефлексійного процесу персонажа. З одного боку, герой М. Коцюбинського живе напруженим внутрішнім життям, і цей драматизм вповні відображається у його сприйнятті природи. З іншого боку, картини й настрої природи входять в контраст і відтінюють складну саморефлексію Кирила. Світ стає чутливим екраном, на який проєктуються тривоги й радощі героя твору. Змінність природи одного дня становить певну рамку для героєвих рефлексій. Їхня основа закладається вже напередодні вночі, коли Кирило спостерігає раптові зміни у житті довколишнього світу: «Несподівано, раптом у чорну тишу щось впало. Живе, веселе і безтурботне. Заскакало по листі, збудило повітря, штовхнуло землю і вогко дихнуло просто в лице. Пронеслось шумом, гудило землю і щезло. А тоді вплив на небо місяць. Кирило вийшов у сад і якось разом убрав у себе важкі дерева, повні, як губка, водою, сріблястий регіт мокрих листочків, шептання крапель поміж галузок, обійми тіней з зеленим світлом і синє глибоке небо, просте, спокійне» [1, с. 284]. Представлена тут колористична гама доволі ошадлива (чорне, зелене, синє, сріблясте). У ній домінують чисті барви, однак застосовані вони по-іншому, ніж це робили реалісти ХІХ століття, – не задля означення кольору предметів, а задля творення певної настроєвої гами «чорна тиша», «зелене світло», «сріблястий регіт». Письменник акцентує на настроєвості пейзажного образу, яку вдало доповнюють слухові й тактильні відчуття («щось впало», «разом убрав у себе»), що переходять у складніші синтетичні образи («шептання крапель», «обійми тіней» та ін.).

Ув описі розквітлої луки М. Коцюбинський досягає повної віртуозності. Звернімо увагу, як він варює оптику, що нагадує кінематографічну техніку, – від мікроопису з деталізацією окремих об'єктів до зображення далекого тла. У традиційній прозі утвердився панорамний опис (пейзажі І. Нечуя-Левицького), і автор «Цвіту яблуні» добре засвоїв таку техніку. Але тут він відчуває її недостатність, адже зображує квіти так, як їх має сприймати герой, що саме відкриває для себе прості радощі буття. Це погляд не згори, а зсередини, зблизка, з малої відстані, що апріорно руйнує ієрархію живих істот (як і всяку ієрархію у принципі), підкреслюючи розчиненість людини у світі природи. До того ж, погляд уважний, допитливий, дослідницький. Тому спершу подано великий план, що супроводжується докладною характеристикою окремих деталей та плавними переходами від однієї до іншої. А далі він поступово переходить в панорамний опис, хоча при цьому не зазнає розфокусування, себто не втрачає уважного ставлення до деталей, які під пером майстра набувають символічних ознак та проявляють специфіку сприйняття персонажа. Природа набуває ознак безпосереднього сприйняття героя, емоційної заангажованості, стає органічною частиною його інтимних переживань. Колористичний образ, відкритий письменником, не є самодостатнім, він працює на творення синестезійного ефекту, що включає реакцію різних людських відчуттів.

Отже, візуалізація образу, до якої вдається Михайло Коцюбинський в оповіданнях та новелах, написаних на початку ХХ століття, є новаторською практикою, що значно розширює можливості художнього образотворення. Вона ґрунтується на майстерному варіюванні різних засобів та прийомів зображення. Це й переосмислення функції чистого кольору, і звернення до відтінків та тонів, узгодження їх із психологічними якими та настроями персонажів, ефект простору як поєднання світла й тіні, колористична наповненість перспективи, прагнення передати перехідність тонів, їх варіювання в часі, що відповідає імпресіоністичній техніці пейзажу, змінність оптики – від загального плану до мікроплану, застосування різних кінематографічних ефектів змінної оптики. Урешті, це також осягнення формули суцільних переходів – тонів, барв, звуків, настроїв, форм, що виражає філософсько-екзистенційну сутність життя.

Література:

1. Коцюбинський М. Твори в семи томах: Т. 2. Повісті та оповідання (1897–1908). Київ: Наукова думка, 1974. 384 с.
2. Коцюбинський М. Твори в семи томах: Т. 7. Листи (1910–1913). Київ: Наукова думка, 1975. 416 с.
3. Кузнецов Ю. Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського. Київ: Наукова думка, 1989. 272 с.
4. Рудницький М. Михайло Коцюбинський. *Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою*. Дрогобич: Відродження, 2009. С. 166–173.
5. Черкасенко С. Михайло Коцюбинський. *Літературно-науковий вісник*. 1913. № 5. Т. 63. С. 304–318.
6. Чернявський М. Червона ліля. Спогади про М. Коцюбинського. Херсон: Видання т-ва «Українська книгарня», 1920. 34 с.
7. Sheppard R. Problematyka modernizmu europejskiego. *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Kraków: Univeritas, 1998. S. 71–140.
8. Rossa A. Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu: Studium wybranych motywów. Kraków: Universitas, 2003. 362 s.
9. Jay M. Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona. *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Kraków: Univeritas, 1998. S. 295–330.