

Ярослав Поліщук

Університет імені Адама Міцкевича у Познані, Польща

ORCID: 0000-0001-9081-7900

ПОЕТИКА СВІТЛА В НОВЕЛІСТИЦІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Модерністичне мистецтво, яке на межі XIX–XX століть здобуває авторитетність у слов'янських культурах, має в основі кілька принципово важливих наукових відкриттів. З одного боку, воно щедро використовує новації психологічної науки, зокрема тієї її галузі, яка згодом буде названа психоаналізом, психологією внутрішнього світу. З іншого боку, йдеться про відкриття естетичного сприйняття світу, зокрема через асоціації музики, живопису, театру тощо. Ефекти кольору, світла, поєднання та взаємного переходу барв – це те поле експериментів, яке було відкрите в малярському мистецтві імпресіонізму та небавом поширилося також на інші види мистецької творчості.

У порівнянні з класичним розумінням світла й кольору, притаманним для XIX століття, тут заходять рішучі зміни. По-перше, модерна оптика зосереджена не на геометричній проекції об'єкта, як раніше, а на динамічному конструюванні художнього простору. Замість театральної камери (*camera obscura*) з'являється панорамне бачення, а його технологічним відповідником стає стереоскоп. Динамічне зображення об'єкта, яке було впроваджене разом із винайденням кіно, стає черговою революцією візуальності в мистецькій творчості. По-друге, практикований імпресіоністами чистий колір (що є безперечною умовністю, на відміну від ретельного відображення реального світла) дав можливість зосередитися на чуттєвому сприйнятті кольору, характерному для людини.

У літературі ці естетичні новації дають підстави для широкого пошуку нових художніх засобів (тропів) та прийомів. Відбувається процес, який можна назвати візуалізацією дійсності, коли картини життя зображуються головню за допомогою візуальних образів та прийомів. Важливо також, що колір у творчості молодих модерністів сприйнятий не абстрактно, а відносно емоційного ангажування, причому щодо різних персонажів він набуває різних конотацій. Інакше кажучи, візуальність безпосередньо пов'язується із тілесністю, а завданням мистецтва стає фіксація найтонших емоційних

порухів, що відображають сприйняття світла й кольору людиною, до того ж, у різних життєвих ситуаціях.

Узагалі кажучи, візуальність вкладається в ширший контекст експериментаторства кінця XIX та початку XX століття, тобто такого підходу до творчості, в якому на перший план виходить суб'єктність самого письменника, а культ життя, характерний для культури XIX ст., замінюють культом мистецтва в найширшому сенсі слова. Сутність цих змін годі сформулювати стисло й однозначно. Вистачить сказати, що вони відкривають великі можливості для XX ст., надають певну перспективу (включно з авангардом та постмодернізмом), а також постулюють нову формулу мистецтва, як твердять сучасні дослідники:

Idea życia kształtowanego na podobieństwo sztuki, mimo negatywnych konotacji, jakie budzi (narcyzm, wyniosły estetyzm, chęć „smakowania” nowych rozwiązań, kult przyjemności), jest drogą do wypracowania własnej, abstrahującej od gotowych recept formuły autoperfekcjonizmu. Formuły, która – choć nie wspiera się na niewzruszonym fundamencie powszechnej ważności – posiadać pragnie egzemplaryczność, przynajmniej w zakresie inspirowania do podobnych, autonomicznych i skupionych na doskonaleniu siebie poszukiwań¹.

В українській літературі раннього модернізму такі експерименти випадає пов'язати з творчою постаттю Михайла Коцюбинського (1864–1913). Його самотутні новели та оповідання можна розглядати як поле творчих пошуків із застосуванням новітніх ефектів світла та колористики. Новаторські твори Михайла Коцюбинського справили великий вплив на сучасників, але й для наступних поколінь українських письменників вони служили еталоном естетичної вишуканості. Через те до творчої практики цього майстра не раз зверталися упродовж двадцятого століття, осмислюючи її та допасовуючи до вимог свого часу.

Уже в ранній творчості, що корелюється з останніми роками XIX ст., 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 опановує новий тип оповідної техніки, яка, чутливо реагуючи на модні тренди й відкриття епохи, утверджувала також своєрідність національного світовідчуття та індивідуальної поетики майстра.

Щоб оцінити міру новаторства Михайла Коцюбинського, слід звернути найпильнішу увагу на його авторську колористику, що стала оригінальною й дуже характерною відповіддю української культури на європейський тренд, який Жан-Луї Комоллі сформулював як «шаленство візуалізації»

¹ A. Mitek-Dziemba, *Literatura i filozofia w poszukiwaniu sztuki życia. Nietzsche, Wilde, Shusterman*, Katowice 2011, s. 103.

(Jean-Louis Comolli)². Образи, які зумів створити письменник силою своєї художньої уяви, стали високим досягненням візуальної культури, що апелює до ефектів синестезії та відкриває широкі можливості своєрідного перекодування в інших мистецтвах³. Звідси, до речі, невгасний інтерес до творів новеліста в кіно й театрі, а також численні інспірації ними. Значення творчості Михайла Коцюбинського для розвитку української прози ХХ століття важко переоцінити (це тема окремої студії), проте великою мірою вплив письменника на молодших колег пов'язаний саме з відкриттям виражального потенціалу візуальних образів⁴.

Чому саме візуальний чинник варто покласти в основу естетичного новаторства Михайла Коцюбинського? Відповіддю на це питання буде поєднання трьох елементів, які, власне кажучи, зумовили новизну його письма. По-перше, це закладена в дитинстві домінанта візуального сприйняття світу: Коцюбинський любив кольорові і яскраві враження, сприймав емоції та відчуття у зв'язку з візуальними асоціаціями. По-друге, барва і світло мають ключове значення для моделювання художнього образу; численні приклади такої настанови подибуємо в новелах, оповіданнях та повістях майстра. По-третє, Михайло Коцюбинський не сприймає колір чи світло формально, як елемент пейзажу, хоча тяжіння до пейзажних описів у нього дуже відчутне. Його візуалізований образ – то водночас образ *синестезійний*, тобто такий, що гармонійно поєднує в собі елементи різних відчуттів. Таким чином, удаючись до моделювання зорового враження, майстер нерідко концентрує в ньому також слухові ефекти (музику), динаміку та ритміку (танець), насолоду запаху, дотику, смаку тощо – словом, втілює все багатство ймовірних асоціацій, які надають повноти та колоритності літературному образу. Письменникові вдається зобразити світ у постійній динаміці, причому у цій «безперервній змінливості, в русі цих окремих і часто хаотичних частинок знаходить Коцюбинський нову і глибшу пов'язаність цілості»⁵.

Візуальна домінанта стала типовою ознакою культури зароджуваного на зламі століть модернізму. Цьому сприяли різноманітні технічні новації, зокрема вдосконалення технологій друку (не тільки періодики,

² M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 295.

³ О. Ковальчук, *Візуальне у творчості М. Коцюбинського*, Ніжин 2015; О. Рисак, *Найперше музика у слові: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.*, Луцьк 1999.

⁴ А. Меншій, *Напоєні красою слів твоїх... «Школа» М. Коцюбинського в українському постімпресіонізмі*, Миколаїв 2016; *Михайло Коцюбинський і український модернізм ХХ ст.*, ред. І. Руснак, Вінниця 2015.

⁵ О. Черненко, *Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. Образ людини в творчості письменника*, Мюнхен 1977, с. 76.

а й кольорових листівок, альбомів, а також тканин), різноманітні виставки та інші публічні заходи, які швидко поширювали модні тенденції. Під впливом французької, німецької, австрійської, польської сецесії, а також російського модерну стали освоювати нові способи образотворення й українські художники. Вони також прагнули знайти національну форму модернізму, як-от Олександр Мурашко, Михайло Бойчук, Іван Труш, Олекса Новаківський, Михайло Жук⁶. Зрештою, йшлося не тільки про досягнення нової стилістики, що відповідала б умовам сучасності. Мистецтво ставило й більш амбітне завдання: через масове поширення наснажувати життя пересічної людини, надати цьому життю нової привабливості, витонченої краси⁷.

У працях літературознавців визначення індивідуальної поетики М. Коцюбинського як імпресіоністичної стало стереотипом. Безумовно, зв'язок із мистецьким імпресіонізмом тут аж ніяк не можна заперечувати, він цілком виразний і органічний. Проте згадана формула не вичерпує оригінальності новеліста і дещо приземлює його сприйняття. Зрозуміло, для радянських часів вплив європейського імпресіонізму мав бути своєрідним компліментом українському письменникові, адже зазвичай подібним авторам закидали учнівство в російських майстрів, не більше. Доречно поставити питання: наскільки визнання впливу корисне для з'ясування творчої своєрідності новеліста, а наскільки, навпаки, воно накладає певну матрицю, рамку, норму, що обмежує наше уявлення про письменника? Свого часу про цю суперечність сприйняття його творчості скромно заявляла Ніна Калениченко. Вона стверджувала, що імпресіоністський погляд не в усьому визначає специфіку художньої образності Михайла Коцюбинського, адже поза суто візуальними образами майстра існує ще щось більше, а саме – симфонізм, гармонійне співіснування художніх деталей у межах цілісного задуму твору⁸. Тому специфіку його письма формує не так запозичення технічних прийомів зображення, утверджуваних імпресіоністами, як щось глибше, що криється у світоглядно-психологічному наставленні письменника, схильного сприймати світ крізь призму символіки світла. Потребу пильнішої дослідницької уваги до колористики майстра української новели констатувала і польська дослідниця Ельжбета Вісьнєвська⁹.

⁶ Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст., ред. Н. Асєєва, Київ 2000, с. 8–14.

⁷ A. Matusiak, *W kręgu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy „Młodej Muzy”*, Wrocław 2006, s. 30–34.

⁸ Н. Калениченко, *Великий сонцепоклонник: життя і творчість Михайла Коцюбинського*, Київ 1967, с. 158.

⁹ E. Wiśniewska, *O sztuce pisarskiej Mychajły Kociubyńskiego*, Wrocław 1973, s. 72–74.

Справді, та ознака, яка здавна закріпила за Коцюбинським ім'я «сонцепоклонника», досить влучно передає художньо-мистецьку домінанту його світосприйняття. Не випадково критики (часом самі того не завважуючи, певно, піддаючись читацькому рефлексиві сприйняття) традиційно визнавали чинник *світла* за провідний критерій в оцінці його творчості. Так, Сергій Єфремов, який назагал не був прихильний до модерністських експериментів, проте цінував Михайла Коцюбинського в сенсі реалізму та психологічної достовірності персонажів, у характеристиці його творчості все ж не обійшовся без акцентування на її візуальній основі. Відзначивши іноземні впливи та аналогії, критик твердить, що основою творчої своєрідності українського новеліста є його зачарованість світлом та красою життя, яка надала певного шарму всій творчості. Єфремов убачав таку основу в «бунті проти засмічування життя непотрібним грузом, протесті проти дрібної буденщини, своєму аристократизмі духу, невпинному рухові до *світла*, до краси, до ідеалу простування. І все це *світло* того високолюдяного таланту, що елемент людяності до кожної вносив справи і все *осявав м'яким саявом* спочуття, лагідного ліризму та сердечности»¹⁰.

Курсивом ми виділили означення, що вказують на візуальну домінанту індивідуальної естетики, яка була для критика очевидною. Як видно, Сергій Єфремов убачав у цій ознаці не лише особливість світосприйняття письменника, а й підставу його гуманістичної філософії, що зумовила особливу привабливість творів Коцюбинського для читача. Подібний ефект завважуємо і в оцінці Миколи Зерова, навіть у критичній її частині. Закладаючи М. Коцюбинському, що «в зображенні драматичних моментів йому якось не ставало ні *фарб*, ні сильних *яскравих слів*»¹¹ (курсив знову наш – Я. П.), критик усе-таки визнає власний внутрішній камертон творчості новеліста, який безпомилково його ідентифікує серед інших.

Лишається додати, що образ світла – то один із найбагатших і найрозвиненіших символів у світовій літературі. У цьому контексті варто сприймати *сонцепоклонництво* Михайла Коцюбинського¹². Це не тільки залюбеність у природу, прихильність до натури й замилювання сонячними пейзажами, яких так густо в його творах. Це більше, тобто апелювання до багатії й різномірної символіки світла в культурі – оптимізму, життєствердності, просвіти, віри, щирості тощо. У цьому письменник відчувається спадкоємцем культурної традиції – як української, так і європейської. Ранній

¹⁰ С. Єфремов, *Михайло Коцюбинський*, [в:] С. Єфремов, *Вибране: Статті. Наукові розвідки. Монографії*, упор., передм. та прим. Е. Соловей, Київ 2002, с. 306.

¹¹ М. Зеров, *Пам'яті М. Коцюбинського*, [в:] М. Зеров, *Українське письменство*, Київ 2002, с. 142.

¹² *Сонцепоклонник. Образ Михайла Коцюбинського в художніх і художньо-документальних джерелах: Бібліографічний покажчик, 1913–2014*, укладач О. Куцевол, Вінниця 2016.

Коцюбинський мав за взірць традиційні способи візуалізації художнього образу, які виробила наддніпрянська школа української прози, зокрема Іван Нечуй-Левицький. Їм не можна відмовити в певній пластичності, надто ж – коли порівнювати з аналогічними образами з прози попередників Григорія Квітки-Основ'яненка чи Олекси Стороженка. Нечуй створює докладні описи природи, іноді вражає ретельністю у спостереженні та виписуванні деталей. Однак його пейзажі переважно статичні й по-своєму монументальні. Із часом Нечуєва техніка видається авторові *Intermezzo* надто 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. Адже модерністи «byli dotknięci w mniejszym lub większym stopniu poczuciem wzajemnej dyslokacji sfer materialnej, ludzkiej i metafizycznej»¹³, звідси радикальність та одважність їхніх художніх експериментів. Розуміння описаної Ричардом Шеппардом *дислокації* веде Коцюбинського від руйнування єдиної матриці епічного опису до обґрунтування його множинних варіантів, що в кожному конкретному випадку відповідають душевним станам та переживанням персонажів. У цьому проявляється його авторський варіант «modernistycznego doświadczenia ciągłej zmiany, dyslokacji centrycznego uporządkowania oraz apokalipsy»¹⁴.

Отже, справа не тільки в колористиці як такій, а в цілій низці супутніх художніх ефектів, що супроводять у творах новеліста образи кольору й світла. 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. До того ж, імпресіонізм як гра світлотіней та винайдення колористичних ефектів – не самоціль новеліста; ці технічні прийоми насправді входять у значно більший та універсальніший комплекс його поетикальних засобів, якими письменник оволодів цілком майстерно.

Візуальна образність присутня у творах 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* (1902), де його піднесено до рівня символу людського буття. Візуальний чинник зчаста визначав композиційну

¹³ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 112.

¹⁴ Там само, с. 117.

своєрідність новел цього майстра, як-от *На камені* (1902), *Цвіт яблуні* (1902), *З глибини*, (1903), *В дорозі* (1907), *Intermezzo* (1908) та ін. Очевидно, він був присутній уже в основі художнього задуму, а затим розвивався мірою реалізації цього задуму. Таку ознаку поетики спостеріг свого часу Михайло Рудницький: «...У сюжеті не полонить його ідея, а сюжет родиться в нього під впливом *чисто зорових, наскрізь малярських* вражень» (курсив наш – Я. П.)¹⁵. Сказане, однак, не означає, що творчість новеліста є безідейною, просто ідеї в його творах неодмінно набувають органічної форми, відповідної до засад мистецького сприйняття світу.

Важливо підкреслити, що зорові характеристики Коцюбинський досить вдало поєднує зі слуховими, тактильними (дотиковими) та смаковими. Тобто, колористичні ефекти викликаються у його прозі не лише безпосередньо (це трапляється, але менш характерне для його манери), а опосередковано. Ефект *синестезії*, себто змішування різних відчуттів та творення властивих метафор та бази такого змішування, тут працює на повну силу. Сучасні психологи твердять, що синестезія не просто передбачає залученість різних рецепторів, вона водночас мобілізує людську пам'ять, мислення та емоції¹⁶. Таким чином, майстерність творення синестезійного образу полягає в одночасному апелюванні художника до кількох чинників людського сприйняття, які взаємно накладаються та співдіють, постулюючи сильне враження від прочитаного тексту. Саме таке враження справляють найкращі тексти Михайла Коцюбинського. Докладніше їхній синестезійний ефект досі ще не був проаналізований у літературознавчій науці.

Переваги нової манери письма, що передбачає акцентування зорових вражень, Михайло Коцюбинський переконливо засвідчив уже в новелі *На камені* (1902). Не випадково навіть авторове означення жанру твору – *акварель* – сприймається як декларація оригінальної форми оповіді. Новеліст прагне втілити у творі здобутки нової естетичної школи. Він указує на чисті, насичені яскраві кольори – подібним чином, як це робили художники-імпресіоністи Клод Моне, П'єр-Огюст Ренуар, Каміль Піссарро та ін. З іншого боку, автора втягує процес переходу чистої барви (синя, зелена, жовта, біла, чорна) у відтінки (рожевий, сизий тощо), її варіювання в часовому перебігу, що відображає невпинну динаміку життя. Новеліст іще почувається трохи незручно, адже в поточній українській мові йому явно бракує відповідних засобів, щоб маркувати відтінки й півтони. Тому доводиться творити змішані означення чи шукати відповідні евфемізми.

¹⁵ М. Рудницький, *Михайло Коцюбинський*, [в:] *Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою*, Дрогобич 2009, с. 169.

¹⁶ *Synaesthesia. Classic and contemporary readings*, eds. S. Baron-Cohen, J. E. Harrison, Oxford 1997, p. 295–297.

Та колористична проникливість, яку засвідчив автор *Intermezzo*, не по-стала на порожньому місці. Її першооснови слід убачати в індивідуальній своєрідності таланту Михайла Коцюбинського, що виявився надзвичайно відкритим до світу природи й напрочуд 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 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»¹⁷. 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»¹⁸. Як видно, сучасники завважували й цінували здатність письменника сприймати світ у зорових образах, зокрема надавати їм глибшого, символічного значення, що виражало не тільки візуальне враження, 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, всієї ери модерну). Відправним пунктом для письменника стає усвідомлена неможливість досягнути речі з суто раціональних позицій, описати їхню сутність. Замість раціонального на передній план виходить емоційно-чуттєвий первень: у мистецькому житті утверджується культ чуттєвості. Заперечення раціоналізму на користь чуттєвої вразливості постулює іншу якість художньої творчості й потребує іншого типу сприйняття, ніж лектури з позитивістськими настановами, що призначені були виховувати й навчати. Для тогочасної української літератури, ураженої провінціалізмом та консервативними смаками читача, це був справді революційний прорив у розумінні сутності мистецтва. Недаремно на початку століття сміливі експерименти молодих, що апробували модерністську естетику, викликали такі гарячі суперечки в літературному середовищі, причому не оминували жодного з авторитетних письменників (Іван Франко, Леся Українка, Борис Грінченко, Михайло Коцюбинський, Ольга Кобилянська тощо).

¹⁷ С. Черкасенко, Михайло Коцюбинський, „Літературно-науковий вісник” 1913 № 5, с. 304.

¹⁸ М. Чернявський, *Червона лілея. Спогади про М. Коцюбинського*, Херсон 1920, с. 15.

Під гаслом імпресіонізму автор *Intermezzo* впроваджував в українську літературу не просто нову техніку образу, а й нову філософію, новий погляд на життя, який постулював радісне відкриття цього світу в усіх його можливих формах. Це цілком збігалось з інтенціями європейських майстрів, що виступали під прапорами імпресіонізму:

Impresjonści spojrzeli na świat jakby po raz pierwszy, odrzucając wcześniejszą wiedzę o nim lub wyobrażenia. Ich świeżość spojrzenia niejako „zaskoczyła świat” w przeogromnym bogactwie form i kształtów, w jego naturalności, która została poddana osądowi pierwszego wrażenia. Doświadczenie wizualne stało się gwarantem prawdziwej wiedzy o świecie, a sama natura – niewyczerpaną skarbnicą form, tematów, motywów. Najważniejszym wnioskiem z takiego aktu percepcji było spojrzenie, iż świat jest w ciągłym ruchu, jest nieustannie zmienny. Chęci zobrazowania go, wyrwania choć jednej chwili w tego wiecznego procesu służyło niezwykle wysubtelnienie obserwacji, wyostrenie zmysłów, wyczulenie na delikatność barwnych, świetlnych, dźwiękowych, ruchowych poruszeń natury¹⁹.

Життя, як його зображує зрілий Коцюбинський, набуває сенсу мірою занурення в його динаміку, в невинний рух, тобто 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», Коцюбинський солідаризується з таким поглядом, що шукає сенсу в множинності світу, його динамічності та непередбачуваності. Ця поетикальна максима вимагає багато праці – як на рівні оформлення задуму, коли народжуються властиві образи, так і на рівні викінчення тексту, зокрема ретельного редагування написаного.

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 завершеності. Саме тому потребу знову й знову повертатися до оцінки власних творів, критично їх переглядаючи, Михайло Коцюбинський сприймав ніяк не менше, ніж особисту драму. Проблема викінченості художнього тексту турбує його повсякчас, однак з особливою гостротою – в останні роки життя, коли відчуває обмеженість фізичних сил та екзистенційну втому. Новеліст багато думає про це, і щиро сподівається в листі Олександри Аплаксіної, адже «в цьому ціла

¹⁹ A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003, s. 310–311.

драма» його творчої індивідуальності. Ознаки психологічного напруження проявляються в постійній дихотомії протилежностей – творчий порив та піднесення, з одного боку, та невдоволення досягнутим результатом і сором за зроблене недосконало, з іншого²⁰. У такій рефлексії власної творчості (а вона характерна для зрілого періоду, коли творчі пріоритети виразно оформлені) новеліст спостерігає властивий парадокс творчої натури, що криється в поєднанні непокдануваного – насолоди і догани, радості й жалю.

Поетика візуального визначає характер поєднання різних тропів у межах єдиного тексту, а також формує загальну архітектуру твору, що зближує поетику українського новеліста з творчими практиками митців-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 природи²¹. Це принциповий поворот у сприйнятті тексту, який також не завжди завважуємо: якщо читати Коцюбинського в традиційній манері, то не помітимо цього своєрідного ефекту – як текст творить сам себе, експериментує, шукає властивої форми. Через нанизування зорових асоціацій (а це той найдоступніший матеріал, який зручний не тільки для автора, а й сприяє налагодженню прямого емоційного контакту тексту із читачем) письменник утверджує думку про нескінченний рух як основу життя в різних його проявах.

Новаторська практика Михайла Коцюбинського, що проявляється через візуалізацію образів, націлена на відкриття цілого пласту нових смислів та нюансів, які стають доступними рафінованому читачеві. Вона постулює ґрунтовне переосмислення функції кольору та світла в художньому тексті, а заодно й переосмислення самої суб'єктності наратора-героя в новелістиці раннього модернізму.

Література

- Baron-Cohen Simon, Harrison John, E. (eds.), 1997. *Synaesthesia. Classic and contemporary readings*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Jay, Martin, 1998. *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona. W Odkrywanie modernizmu*, pod red. Ryszarda Nycza. Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Matusiak, Agnieszka, 2006. *W kręgu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy „Młodej Muzy”*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Mitek-Dziemba, Alina, 2011. *Literatura i filozofia w poszukiwaniu sztuki życia. Nietzsche, Wilde, Shusterman*. Katowice: Wydawnictwo UŚ.

²⁰ М. Коцюбинський, *Твори в семи томах*, Київ 1975, с. 60.

²¹ М. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku...*, цит. праця, с. 298.

- Rossa, Anna, 2003. *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Studium wybranych motywów*. Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Sheppard, Richard, 1998. *Problematyka modernizmu europejskiego*, W: Nycz Ryszard (red.) *Odkrywanie modernizmu*, s. 71–140. Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Wiśniewska, Elżbieta, 1973. *O sztuce pisarskiej Mychajły Kociubyńskiego*, Wrocław: Ossolineum.
- Асеева, Н. Ю. (ред.), 2000. *Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст.* Київ: Наукова думка.
- Єфремов, Сергій, 2002. *Михайло Коцюбинський*, В: Соловей, Елеонора (упор., передм. та прим). *Вибране: Статті. Наукові розвідки. Монографії*, с. 214–307. Київ: Наукова думка.
- Зеров, Микола, 2002. *Пам'яті М. Коцюбинського*, В: *Українське письменство*, с. 139–143. Київ: Основи.
- Калениченко, Ніна, 1967. *Великий сонцепоклонник: життя і творчість Михайла Коцюбинського*. Київ: Дніпро.
- Ковальчук, Олександр, 2015. *Візуальне у творчості М. Коцюбинського: монографія*. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя.
- Коцюбинський, Михайло, 1973–1975. *Твори в семи томах*. Київ: Наукова думка.
- Куцевол, Ольга (укладач), 2016. *Сонцепоклонник. Образ Михайла Коцюбинського в художніх і художньо-документальних джерелах: Бібліографічний покажчик, 1913–2014*. Вінниця: Вінницька ОУНБ ім. К. Тімірязєва.
- Меншій, Аліса, 2016. *Напоєні красою слів твоїх... «Школа» М. Коцюбинського в українському постімпресіонізмі: монографія*. Миколаїв: Іліон.
- Рисак, Олександр, 1999. *Найперше музика у слові: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.* Луцьк: Вежа.
- Руснак І. Є. (ред.), 2015. *Михайло Коцюбинський і український модернізм XX ст.* Вінниця: Планер.
- Рудницький, Михайло, 2009. *Михайло Коцюбинський*, В: *Від Мирного до Хвилювого. Між ідеєю і формою*, с. 166–173. Дрогобич: Відродження.
- Черкасенко, Спиридон, 1913. *Михайло Коцюбинський. Літературно-науковий вісник* № 5, с. 304–318.
- Черненко, Олександра, 1977. *Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. Образ людини в творчості письменника*. Мюнхен: Видавництво “Сучасність”.
- Чернявський, Микола, 1920. *Червона лілея. Спогади про М. Коцюбинського*, Херсон: Видання т-ва «Українська книгарня».

Jarosław Poliszczuk

Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

**THE POETICS OF LIGHT
IN THE SHORT STORIES OF MYKHAILO KOTSIUBYNSKY**

Summary

Mykhailo Kotsiubynsky's innovative novellas are distinguished by his original colors which gave the appropriate response to the European trend, realized in the "visualization madness". The images created by the writer represent achievements of visual culture appealing by their effects of synesthesia and are suitable for recoding within other fields of art, different from literature. Hence the numerous inspirations with Kotsiubynsky's works realized in painting, cinema, music or theater. The novelty in the field of Mykhailo Kotsiubynsky's poetics lies in the combination of three factors. First, it is a habit of perceiving the world through visual images: already as a child, Kotsiubynsky loved juicy and delicate colors, and associated his emotions and feelings with a certain visual background. Second, color and light play a key role in the presentation of the internal state and the sensitivity of his characters. Third, Mykhailo Kotsiubynsky does not reduce visibility to the context of landscape, although he loves landscape descriptions. It also includes musical effects, dance dynamics and rhythm, the delight of scents and flavors, etc.

Keywords: visibility, image, color, synesthesia, poetics.