

Як голова Державної екзаменаційної комісії в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, вона оцінювала знання бакалаврів і магістрів зі спеціалізації “Слов’янська філологія”. Українські полоністи особливо вдячні Ю. Булаховській за критичні, об’єктивні та ґрунтовні відгуки на кандидатські й докторські дисертаційні дослідження.

Отримано 16.09. 2010 р.

м. Київ

5 грудня виповнюється 50 років докторові філологічних наук, професору Ярославові Поліщуку.

Ювіляр народився в селі Самостріли Корецького району, що на Рівненщині. Закінчив Рівненський педагогічний інститут (1982). У 1985–2001 рр. працював у Рівненському державному гуманітарному університеті (до реорганізації – педагогічному інституті). Упродовж 1993–2001 рр. завідував кафедрою української літератури цього закладу.

Був професором Ягеллонського університету (Краків, Польща), Національного університету “Острозька академія”. Автор краєзнавчих статей, книжок “Шевченко і Рівненщина” (1987, друге вид. 1988), “Література рідного краю” (1993), “Рівне. Мандрівка крізь віки” (1998, 2009). Перу дослідника належать монографії “Міфологічний горизонт українського модернізму” (1998, друге вид. 2002), “Література як геокультурний проект” (2008), “Пейзажі людини” (2008), “Із дискурсів і дискусій” (2008), “І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський” (2010). Його студії опубліковані в авторитетних виданнях за межами України (Польща, Австралія, Чехія, Росія, Болгарія, Білорусь). Ярослав Поліщук – лауреат Міжнародної премії імені Володимира Винниченка (2003), Всеукраїнської премії імені Івана Огієнка (2005), Міжнародної премії імені Богдана Нестора Лепкого (2008), Всеукраїнської премії імені Олександра Білецького (2009).

Редакція щиро вітає ювіляра й зичить йому міцного здоров’я та нових творчих успіхів.



Ярослав Поліщук

УДК 82.091 (477)+(481) К 75

НАСЛУХУЮЧИ “МУЗИКУ СФЕР”: ПОЕТИКАЛЬНІ ПАРАЛЕЛІ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО ТА КНУТА ГАМСУНА

Автор зіставляє індивідуальну поетику двох майстрів художньої прози кінця XIX та початку XX ст. Спільні ознаки виявляються в активному залученні образів природи, що нерідко поєднується з авторефлексією героя. Обидва письменники творять новий стиль розповіді, збагачують свої національні мови. Вони також охоче вдаються до засобів гумору та іронії. Своєю творчістю Гамсун і Коцюбинський утверджують засади модернізму, зокрема плюральності та багатовекторності його поетики. Їхні художні здобутки стали вихідним пунктом для наступних поколінь у літературі.

Ключові слова: модернізм, імпресіонізм, стиль, творчість, образ, рефлексія, герой, пейзаж.

Yaroslav Polishchuk. Listening to the "music of the spheres": The poetological parallels between the works by Mykhaylo Kotsiubynsky and Knut Hamsun

The author of the article compares the individual poetological systems developed by two prominent representatives of the turn of the 20th century literature. Both Kotsiubynsky and Hamsun provided vivid depictions of nature which were as a rule combined with the character's self-reflection; both created new narrative approaches which enriched their respective national languages, and both brought in an impressive repertoire of humour and irony. With their works, Kotsiubynsky and Hamsun carried through the principles of literary modernism, those of poetological plurality above all. Therefore, their artistic achievements set the tone for the ensuing generations of writers.

Key words: modernism, impressionism, style, oeuvre, image, reflection, character, landscape.

Твердження про європейськість М. Коцюбинського [11, 203] спонукало критиків різних поколінь зіставляти його новелістику із творчістю інших визнаних майстрів-сучасників [5; 4; 6; 19; 17; 9]. Ще прижиттєві читачі письменника робили такі порівняльні спостереження. Немалою мірою визначив горизонт очікувань критики й сам новеліст, котрий у свідченнях про свою літературну школу постійно називав Золя, Стріндберґа, Метерлінка, Ґарборґа, Ґамсуна, Шніцлера та ін. Можна означити і зворотну перспективу: не тільки український письменник високо ставив своїх європейських колег, а і його власну творчість було гідно поціновано в колі інших культур. Ще за життя М. Коцюбинський мав прихильну критику за кордоном, а від 1907 р. активно публікувався в перекладах, утверджуючи своє ім'я поза межами батьківщини. Поширенню його літературної слави перешкодило головно провінційно-колоніальне становище української культури, її невміння пропагувати свої кращі таланти на рівні з культурними героями інших, державних націй. Ця перепона, варто наголосити, не була переборена по смерті М. Коцюбинського – чи то у драматичних 20-х роках, коли гостро постало питання культурної самостійності українців, чи то пізніше.

Критики 20-х років розгорнули кілька компаративних перспектив, у яких аналізували творчість автора "Intermezzo": Коцюбинський і Мопассан [6], Коцюбинський і Чехов [5], Коцюбинський і Андреєв та ін. [19]. Проте в дусі часу вони віддавали перевагу змістовим, соціальним аспектам, що мимоволі вело до пошуку "впливів", коли акцентувалася спільність тем та мотивів, нерідко коштом не уваги до аналізу суголосних художніх прийомів чи стильових практик. У пізніших радянських студіях європейський вектор зіставлень однозначно поступився місцем російському, через що дослідники найчастіше говорили про впливи М. Горького та інших "пролетарських" письменників, дражливо реагуючи натомість на згадки про авторитетів модернізму в контексті творчості М. Коцюбинського. Ця своєрідна кон'юнктура, на жаль, призвела до зниження авторитету українського класика в колі інших європейських літератур. Досвід критичної інтерпретації письменника засвідчує не тільки інерцію ідеологічних чинників, а й, більше того, певний культурний розрив, коли явище минулого штучно позбавляли властивого контексту. У випадку М. Коцюбинського це оберталось замовчуванням або запереченням його європейських орієнтацій та модерністських преференцій творчості. Отже, компаративістика в дослідженнях вітчизняного класика тривалий час лишалася нереалізованою, невжитковою перспективою.

Нині, коли давні культурні табу втратили силу, можемо вільно вписувати Коцюбинського в контекст не тільки української чи російської, а й загальноєвропейської словесності. Це тим паче важливо, що наш письменник у компаративних студіях переважно виглядає гідним сучасником видатних та авторитетних літераторів кінця ХІХ й початку ХХ ст. Ідеться не про стосунки учнівства чи наслідування, а про солідарні естетичні погляди. Зокрема,

європейськість М. Коцюбинського виразно проявилася в розумінні митцем зужитості старої наративної манери, усвідомлення чого вело до пошуку нового стилю, утілення нових виражальних засобів художньої мови, що стали можливими на межі ХІХ–ХХ ст. [11, 203].

Відповідаючи на естетичні виклики нової епохи, прозаїк адаптував у власній літературній практиці окремі ідеї, що були реалізовані чи то у творчості французьких натуралістів (старшого покоління із Золя та Флобером на чолі та молодшого з Мопассаном), чи то імпресіоністів та символістів (Метерлінка, Ібсена, Шніцлера, Гамсуна). Його заслуга полягає в тому, що робив це критично і творчо, достосовуючи європейські новації до власного світобачення й виробленого стилю, а не навпаки, підлаштовуючись під моду та кон'юнктуру своєї епохи, як багато хто з молодих сучасників.

Зіставлення художніх текстів українського новеліста з доробком європейських письменників, яких він уважав за своїх кумирів, засвідчує рівень критичної рефлексії ранньомодерністичних ідей. Паралелі поетикальних пошуків Коцюбинського і Гамсуна із цього погляду особливо показові. Адже глибше зацікавлення творчістю норвезького прозаїка автор "Intermezzo" виявив у період 1907–1913 рр., тобто наприкінці життя, на другому й завершальному водночас етапі своєї зрілої творчості. На той час український новеліст уже досяг високого професійного рівня, а його мистецькі пріоритети виразно вказували на зв'язок із модерністськими ідеями, зокрема на прагнення виразити словом істоту внутрішнього світу людини, характер її світовідчуження. Відтак у сприйнятті автора втратили вагу подієво-фабулярні властивості прози, натомість на перший план вийшли "вражіння, настрої, інтимні переживання в гармонії з оточенням, внутрішніх дух річей", за оцінкою С. Єфремова [4, 267]. Це найбільш очевидна ознака європейськості естетичного мислення М. Коцюбинського.

Період, про який ідеться, був часом, коли український письменник уже засвоїв багато літературних уроків. Раніше він захоплювався французьким натуралізмом та імпресіонізмом, також центральноєвропейською та російською модерною прозою. Настав час для уроку скандинавської літератури, яка так само збагатила образну палітру майстра. На думку того ж таки С. Єфремова, Коцюбинського приваблювало в північноєвропейських авторів "чітке, ясне письмо разом з тим глибоким символістичним пантеїзмом, якого зразки майстерні маємо, наприклад, у Гамсуна" [4, 238]. Уперше про це захоплення згадував у споминах М. Чернявський, означивши його часом після 1906 року [18, 26]. Звісно, спрощенням було би зводити зміни в поетиці майстра до впливів Гамсуна та інших північноєвропейських літераторів. А все ж у творах останніх літ знайдемо певні підстави для порівняння зі скандинавами: яскрава палітра, котра незмінно ідентифікувала письмо М. Коцюбинського від початку 1900-х років, тут поступається скромнішій, суворішій, що має на меті не так блискуче поверхове враження, як глибший настрій персонажа. Краса враження, захват миттєвості поступаються драматизмові та напруженості переживання, барва – музиці, а імпресія – символіві.

Відомо, що скандинавські письменники більше тяжіли не до візуального, а до слухового образу. Вони уважні до фонетичного пласта мови, ритміки та фрази, що дає змогу досконало реалізувати інший принцип модерного стилю – той, що його сформулював П. Верлен у славнозвісному гаслі музики у слові. Та й термін *імпресіонізм* лише умовно окреслює творчість літературних новаторів, у якій поєдналися різні стильові впливи. Щодо творів К. Гамсуна критики досі не дійшли згоди: його називають і символістом, і неоромантиком, і неореалістом тощо. Формулювання про його імпресіонізм досить-таки

умовне, проте, уживаючи таке окреслення, певною мірою віддаємо данину традиції, адже Гамсуна ідентифікували в добу Коцюбинського переважно як імпресіоніста [1, 11].

Норвезький письменник Кнут Гамсун (1859–1952) – один із найяскравіших представників скандинавського модерну, незмінно популярний упродовж понад півстоліття творчого життя, лауреат Нобелівської премії (1920). Зажив великої слави, ставши законодавцем белетристичної моди та улюбленим автором кількох поколінь читачів, а зрештою – класиком світової літератури ХХ ст. В оцінках М. Коцюбинського він завжди присутній як один із літературних кумирів. Це прізвище назване в біографічній нотатці 1902 р., що готувалася для видавництва “Вік”, а через два роки повторене в листі до В. Гнатюка [8, т. 5, 309]. А 1905 року Коцюбинський у листі до М. Мочульського зізнається, що останнім часом захоплюється “північними письменниками” [8, 6, 43]. Сприяли цьому контакти з галицькими діячами. Зокрема, В. Гнатюк надіслав йому роман К. Гамсуна “Голод”, про що згадано в листі [13, 222], та й саме видання збереглося у приватній бібліотеці новеліста [7, 152]. Пізніше творчість норвежця була предметом обговорення під час капрійських зустрічей із М. Горьким: російський письменник був добре знайомий із ним, листувався, цінував талант, пропагував його творчість. У подальших спостереженнях залучаємо кілька творів К. Гамсуна, що належать до його раннього лірико-романтичного етапу – романи “Голод” (1890), “Містері” (1892), “Пан” (1894) та “Вікторія” (1899). Річ не тільки в тому, що вони становлять певну ідеологічну та поетикальну цілісність, відображаючи період імпресіоністичних пошуків норвезького майстра 90-х років ХІХ ст. Засадничим для нас є той факт, що саме ці твори були відомі М. Коцюбинському.

Із творами скандинавських літераторів він був знайомий головно через російські переклади, яких на той час виходило немало. У Росії творчість Гамсуна викликала величезний інтерес: тільки упродовж 1901–1910 років вийшло три повні видання його доробку (“Собрание сочинений”), не враховуючи десятків однотомних збірок, що мали надзвичайну популярність серед інтелігенції, навіть серед радикалів-революціонерів [див.: 14; 15]. Активізації читацького інтересу сприяла поїздка К. Гамсуна до Росії 1899 року, унаслідок якої він написав цікаву книжку подорожніх нотаток “У казковому царстві” (1903), де зізнавався в любові до великих російських авторів, зокрема до Ф. Достоєвського, котрому завдячував своїм психологізмом. У Росії Гамсуна супроводжувала слава культового автора, яка відбилася на становленні світогляду поступової молоді, про що пізніше з ностальгією згадував Є. Маланюк [див.: 12].

Агапій Шамрай, замислюючись у розвідці “Творчість М. Коцюбинського в літературному оточенні” (1928) над секретами читацького успіху Гамсуна в Росії й Україні, стверджував, що таку рецепцію зумовила передусім збіжність культурних образів тогочасної Норвегії та Росії. У творах К. Гамсуна його батьківщина змальована як країна селянства й дикої природи, менш освоєна та зіпсута новітньою цивілізацією, ніж Західна Європа. Тому в центрі його уваги – переважно інтелігенція та селянство, а не місто, робітники й велика буржуазія, як на Заході. Соціально-класовий поділ Росії багато в чому нагадував ситуацію, котру він зображував.

Наступний чинник, що забезпечив екзотичний та романтичний струмені у прозі Гамсуна, безпосередньо пов’язаний з утіленням норвезької національної ідеї. Він не сприймав ні соціальну, ні етнографічну заангажованість, однак знайшов оригінальний спосіб художнього оприявлення своєї національно-культурної ідентичності, переосмислюючи фольклор і міфологію та збагачуючи цими мотивами власну модерну творчість. Цей досвід письменника феноменальний

тим, що він, на відміну від інших, не так заперечував етнографічно-побутовий напрям, популярний у Скандинавії навіть наприкінці XIX ст., тобто в час блискучого спалаху його таланту, як зумів “розчинити” окремі властивості старої школи у своїй оригінальній манері, надаючи їм нової функціональності. На думку А. Шамрая, західні літератури “не дають такого свіжого, в новій модерній манері, опрацювання теми, ні такого колоритного пейзажу, як представники молодшої, ще тісно зв’язаної з селянськими формами життя, літератури. Ця риса свіжості, якогось здоров’я, незважаючи на загальний модерний тон скандинавської літератури, підкреслювалася дуже часто в критиці” [19, 418]. Додамо, що ця ознака стилю Гамсуна була однією з найпривабливіших у сприйнятті вітчизняного читача й так само виразно промовляла до його національної самосвідомості в добу її становлення.

Хоча Коцюбинський був обізнаний із доробком Гамсуна вже на початку сторіччя (1901–1902 рр.), та в 1905–1907 рр. це захоплення посилилось і конкретизувалось. Цьому сприяло відчуття деякої вичерпаності візуально-імпресіоністичної манери оповіді та прагнення більш пластично освоїти способи відтворення психічних станів людини. Микола Чернявський згадував, що в тогочасній лектурі Коцюбинського саме Гамсун посідав провідне місце, і зазначав, що невдовзі в художній прозі письменника з’явилися сліди захоплення північноєвропейською белетристикою: “В гармонійні тони його поезії починав вриватись дисонанс, на палітрі його з’являються темні фарби” [18, 26]. Такі ефекти, очевидно, виявляли інші, доти незнані грані його таланту, цілком відмінні від сонячно-яскравих образів Півдня та Степу.

В українській літературі рецепція Гамсуна видається дещо запізною. Принаймні переклади його творів не задовольняли читацького інтересу. До революції вони лише зрідка з’являлися в періодиці (“Літературно-науковий вісник”, “Українська хата” за 1909 рік; тоді ж – перше книжкове видання, роман “Пан”). Окремі книжки вийшли в 1918–1919 рр. Та якщо масовий читач відкрив цього письменника з певним запізненням, то в літературному середовищі його добре знали ще на межі XIX – XX ст. Серед авторів, які високо цінували норвезького прозаїка, були В. Стефанік, О. Кобилянська, М. Рильський, М. Семенко, Є. Маланюк, Л. Пахаревський, М. Могиланський та інші. На питання, що саме найбільше вплинуло на українських авторів, Ю. Кузнецов відповідає: “Найбільшому поширенню та найяскравішому виявленню такої імпресіоністичної форми оповіді (гамсунівський стиль), яку ми умовно назвали *потік світосприйняття*, сприяють передусім лірична й пейзажна традиції в українській літературі, закорінені в прозі XIX ст. (і глибше – у фольклорі); а також те захоплення, що його виявили письменники поезіями у прозі, сповідальними оповідними формами. Коцюбинський, Кобилянська, Яцків, Чернявський, Васильченко тяжіли до зображення у формі потоку світосприйняття, яка надавала можливості через враження, переживання показати глибини психологічного й духовного світу людини. Імпресіонізм у названих письменників мав свої особливості, зокрема поєднувався з іншими стилями. В цьому розумінні він простежується як своєрідне “розлите” стильове явище, що представлене в окремих епізодах (тоді говоримо про імпресіоністичні прийоми), в окремих творах (спостерігаємо жанрове оформлення), в тих чи тих аспектах творчості чималої когорти майстрів “нової” школи (йдеться про стильову тенденцію)” [9, 265–266].

Аналіз паралелей у доробку Гамсуна та Коцюбинського зобов’язує зосередитися на кількох аспектах, які видаються найістотнішими. По-перше, норвезького й українського митців зближує ставлення до природи, своєрідний культ природи, котрий вони створили в художній прозі. У звеличенні її неважко

побачити палкий патріотизм обох авторів, які відчувають власний моральний обов'язок у пору національно-культурного визволення своїх народів. По-друге, спорідненою ознакою їхньої індивідуальної поетики було делікатне й найвищою мірою ретельне ставлення до мови – від окремих слів і тропів до творення нових рис художньої мови загалом. В обох випадках ці пошуки й знахідки мали неабияке значення для поколінь літераторів. По-третє, перегук талантів спостерігається в реалізації окремих мотивів, як-от мотив самотності чи меланхолії. По-четверте, варті зіставлення окремі засоби образотворення: обоє майстерно володіли гумором, іронією та самоіронією, що становить симптоматичну ознаку модерного письма. Ці моменти однаково вказують на творчі паралелі, але водночас відтінюють оригінальність обох талантів.

В індивідуальній поетиці Гамсуна і Коцюбинського незаперечно ключова роль образів природи. Письменники не обмежувалися пейзажними описами як звичайним тлом для фабульної дії. Пейзаж під їхнім пером набуває нових властивостей і сприймається як невід'ємна частина психологічної студії людини. Природа в образній системі аналізованих митців засадничо багатofункціональна, що передбачає не тільки вибір якоїсь окремої функції, а й загальне компонування цих модусів у площині художнього твору. Тому природа стає повноцінним персонажем, який не просто присутній у творі, а й виступає реальною дійовою особою, поданою в русі, розвитку й різномірності, що творять паралель і контраст до динаміки людських переживань.

Пейзаж в обох письменників, норвезького і українського, стає автономним елементом оповіді, що впливає на композицію оповідання, безпосередньо корелює з вираженням змістового, ідеологічного рівня їхніх творів. Гамсун уважав пейзаж питомою частиною образу батьківщини, що виразно засвідчено в кожному його романі. Звідси – “культ природи, чутливість і надчутливість її поклонника” (К. Гамсун). Прозаїк не обмежується уважним дослідженням таємниць природи та їх відкриттям для читача. Його завдання сягає глибше – знайти прихований сенс природних явищ, який володіє такою великою притягальною силою. У митця природа – це й екзотика, й особливість, і таємниця, і містерія буття. Очевидно, вона також творить властиве тло для самореалізації персонажів, завдяки чому письменник досягає виняткової пластичності в зображенні світу природи.

Подібну автономність пейзажу дослідники (Е. Вісьневська [22, 87], Ю. Кузнецов [9, 97; 10] та ін.) спостерігали у творах М. Коцюбинського. Із західною модерною літературою його споріднює імпресіоністичність пейзажу. І якщо в ранніх творах новелістові ще можна було б закинути докладність та натуралістичну конкретність опису (“Хо”, “Для загального добра”, “Дорогою ціною”), то пізніше переважає символічна функція краєвиду. Привабливість ландшафтного мистецтва реалізується, за А. Шамраєм, “не так у пластичності і кольоровій розмаїтості, як у “психологізації” деталей пейзажу, в особливій манері давати їм живий зміст у зв'язку з емоціями персонажа” [19, 423]. В обох авторів природа виражає національну своєрідність, яка не зводиться до різних об'єктів опису, а проектується глибше – на тональності, настрої, особливості світосприйняття, постає ключем до розуміння національної ідентичності. У романі “Пан” вона характерно норвезька (це “вічний день нурланського літа” [2, 24]), в “Intermezzo” виражає лагідну ментальну істоту українського степу, а в “Тінях забутих предків” утілює крутий характер гір та прадавні звичаї гуцулів.

Цей загальний рівень репрезентації не заступає іншого – індивідуального й особливого, що реалізується у площині суб'єктивної чуттєвості героя. Як твердять сучасні дослідники, дуже важливий естетичний ефект імпресіонізму

полягав у індивідуалізуванні природи [21, 30]. Це виявляється у варіюванні пейзажів, узгодженні їх із настроями героя. Спосіб опису, який домінував у традиційній етнографічно-побутовій прозі (в українській літературі до Коцюбинського та норвезькій до Гамсуна така традиція була досить сильно уґрунтована), схилив письменника до вживання сталих, шаблонних засобів у зображенні природи. Піонери модерного стилю зуміли визволитися від цієї манери, замінюючи об'єктивно-універсальний опис суб'єктивно-емоційним, ліричним, із неодмінним підтекстом авторефлексії персонажа, котрий транспонує на образи натури власні психічні переживання.

Герої цих письменників сприймають природу як інший світ, протиставлений цивілізації, суспільству. Особлива вразливість протагоністів Гамсунових романів "Голод" або "Пан" стає зрозуміла в контексті їхнього індивідуального вибору: відмовившись від кар'єри в деморалізованому середовищі міста, вони обирають природу як альтернативу, інший світ, у якому можна шукати порятунку від кривди життя, від неможливості самореалізації в суспільстві. Та й Юганнес у романі "Вікторія", хоча походить із родини сільського мельника, по-новому сприймає природу, повертаючись до рідного дому після тривалого перебування в місті. Чи не подібна ідеологічна підстава виявляється в поведінці персонажів новел М. Коцюбинського "Intermezzo", "В дорозі", "Сон"? Їх також душить "залізна рука города" та "незліченні треба", що суперечать запитам душі, спраглої за гармонією буття, а відчуття такої погодженості вдається знайти серед нив та квітучих лук.

Світ природи, побачений очима міського інтелігента, цікавий тим, як у ньому мимоволі відбиваються морально-етичні дилеми героя, його сумління та багата гра уяви. Це своєрідно колоризує описи природи у прозі Гамсуна й Коцюбинського. Немало в них алюзій на стан героя, у душі котрого точиться драматична суперечка й кипить енергія боротьби або вчувається якийсь нав'язливий мотив. Ось протагоніст роману "Голод" спостерігає осінні зміни у природі, водночас ніби передчуваючи муки голоду, які йому доведеться небавом терпіти: "... У кронах дерев та у траві чуються непокірливі шемроти, щось неспокійно сопе і вовтузиться, опирається смерті. Усі мешканці комашиного світу знову заворушилися: виставляють свої голівки із моху, розминають кінцівки, обмацують довгими вусиками все навколо, та враз перевертаються догори лапками і завмирають. Кожна билинка від першого подиху холоду змінює барву; бліді стеблинки пнуться до сонця, а опале листя шерехтить долі, наче гусінь шовкопряда. Осіння пора – карнавал смерті. Троянди червоніють, немов у гарячці, їхні пелюстки забарвилися у дивовижний кривавий колір" [2, 259]. Логічно завершує образну картину безпосередня вказівка на стан героя: "Я сам почувався комахою, що поволі згасає, піддавшись нищівному впливові готового до сну всесвіту. Страх здолав мене..." [2, 259].

Автор виразно антропоморфізує світ природи, проте осягає і зворотний ефект, уподібнюючи самовідчуття персонажа до стану рослини чи тварини. Подібні засоби вдало використовує Коцюбинський, герої котрого так само спостерігають природу очима міських інтелігентів, як своєрідну екзотику. Зокрема, у сприйнятті Кирила (новела "В дорозі") картина неба перетворюється на живий і драматичний образ: "Його займали хмари – ся неспокійна небесна людність, за якою він стежив; вічно жива, вічно рухлива. Часом здіймались там бучі, народні повстання. Мчали обурені юрми, чорні од гніву, грізні, з риком, з громом рушниць, з вогнями бомб, з червоними прапорами. Точились небесні війни, падали трупи, а їм толочили груди все нові лави. І невідомо, хто переміг" [8, т. 2, 387]. І в Гамсуна, і в Коцюбинського звертає на себе увагу тонке, субтильне відчуття природи героєм: саме завдяки тому, що він почувається в

ній гостем, емоційні враження загострюються, вони сиптоматично змінюються разом зі зміною станів природи – погоди, пори дня й року, вітру, тиску тощо.

Персоніфікація взагалі становить питому ознаку їхніх поетик. Ось, наприклад, кілька фрагментів із роману Гамсуна “Пан”: “сонце на мить пірнало у море й одразу ж вигулькувало знову, червоне, свіже, ніби напилосся досхочу води в морській глибині”, “здавалося, наче ліс повниться шепотами” [2, 40], “море скидається на зграю велетенських скажених чудовиськ, що несамовито б’ються і з риком кидаються одні на одних”, “бенкет десятків тисяч чортів” [2, 90]. У творах М. Коцюбинського: “сонце бродить серед інкрустації тіней”, “поволі налазить туман” (“На острові”), “природа зітхнула повними грудьми” (“В дорозі”), “хмари, ті діти землі і сонця <...> мандрують блакитним шляхом” (“З глибини”), “море запінилося і кипить, а вітер надув сосни на вершках скель і мчить острів на тих чорних вітрилах, як корабель” (“На острові”) тощо. Таких прикладів можна наводити багато. Оживлюючи природу в художньому образі, письменники водночас додають експресії прозовому текстові, рельєфніше модулюють внутрішній стан своїх героїв, котрі сприймають природу як символічну проекцію власних емоційних переживань.

Одна із заслуг К. Гамсуна, визнана його критиками, – наново зінтерпретований казково-міфологічний світ норвезької давнини [16, 126]. Принципово заперечуючи етнографізм та романтичне наслідування фольклору, він зумів по-своєму відтворити дух міфу, своєрідно інкрустувати його в тексти романів – через окремі епізодичні постаті, котрі ніби матеріалізують уяву героїв, відсвіжують у ній зафіксовані в колективній пам’яті прадавні міфи. Тому у романі “Пан” Гланові являється в лісовій гущавині Пан, а іншим разом у його мареннях оживають коханці Дідерік та Ізеліна, чий “дзвінкий, веселий сміх лине по всьому лісі” [2, 41]. У “Вікторії” знову з’являються тіні Дідеріка й Ізеліни (уже на сторінках роману, що його пише Юганнес) чи наводяться оповіді легендарного монаха Венда. Фольклорно-міфологічний матеріал використовується “як психологічне переживання героя, як одна з форм його реакції на природу, що ми її трактуємо як пантеїстичне чи містичне відчуження її – мотив, що став популярний в модерній літературі ХХ століття” [19, 419].

Зв’язок із дійсністю втрачається, його заступає нестримна уява героя, що вимальовує неймовірні, часто експресіоністськи насичені картини. Поява міфічного героя набуває ознак оприсутнення таємного знання, передчуття, “голосу” підсвідомості, що виявляється цілком несподівано, за незбагненою логікою: “Ночами зі мною відбувалося щось незвичайне, ніхто б і не повірив мені. Чи не Пан там сидить на дереві, і пильнує, що я роблю і куди йду? А у нього розпанахане черево, і він сидить, скоцюрбившись, наче п’є з власної утробы? Однак він просто прикидався, підглядаючи з-під лоба за мною, і дерево аж трусулося від його нечутного сміху, бо ж від його ока не сховалося, як утікали від мене навсібіч мої думки” (“Пан”) [2, 40].

Коцюбинський освоїв такий прийом міфологічної персоніфікації ще в оповіданні “Хо” [8, т. 1, 167]. Ця казка була написана саме тоді, коли з’явився роман “Пан” (1894), отже, говорити про запозичення немає підстав. Проте сиптоматичною виглядає подібність трактування міфологічних образів як сугестії певного настрою. У Гамсуна цей настрій індивідуалізований, він чітко асоціюється із суб’єктивними відчуттями героя; натомість український автор подає загальний образ, що виражає атмосферу страху, тривоги, неспокою.

Пізній Коцюбинський виявляє досконале втілення міфологічного мотиву в повісті “Тіні забутих предків”. Рефлексії, страхи й фобії Івана зекрановано на потаємну мову природи, виражену через фольклорно-міфологічну образність. Іван розмовляє з нявкою, що нагадує йому Марічку, танцює із чугайстром –

своєрідним *alter ego* Гамсунового Пана, адаптованим до міфологічних уявлень гуцулів. Ці епізоди поєднання природного й надприродного (містичного) утверджують думку про межову сутність буття, у якому велику роль відіграють, окрім очевидних, також ірраціональні, підсвідомі чинники.

Побожне ставлення до природи, яке зраджують твори норвезького прозаїка, має кілька виразних мотивацій. Це і вплив ніцшеанської концепції надлюдина, котра заперечує вагу суспільних зв'язків і повертається до першоджерел буття, і гідне вираження норвезького національного характеру, що впродовж віків витворився в тісному зв'язку людини і природи. Тим-то важлива не лише чутливість та обсерваторське вміння, а й схильність до релігійного поклоніння, до звеличення природи як образу універсуму. Не випадково гамсунівський культ природи дослідники розглядали як аспект релігійності його світогляду. Актуальність цієї поетикальної риси поширюється й на Коцюбинського: С. Єфремов писав у цьому зв'язку про “символічний пантеїзм” норвезького письменника, сліди якого прочитуються також в українського новеліста [4, 238], подібної думки дотримується й О. Черненко [17, 43–44]. Справді, сприйняття природи як предмета культу відчутне в “Intermezzo”, “Сні”, “Тінях забутих предків”, хоча подібні ознаки можна завважити й у більш ранніх оповіданнях.

Сакральну функцію найвиразніше відображає *містичний* пейзаж К. Гамсуна. У такому пейзажі досягається надзвичайний ефект органічності, якоїсь універсальної автентичності, коли поєднуються настрої людини і природи, раціональні й містичні елементи. Тоді понад усіма цими різнорідними початками, котрі раптом навзаєм погоджуються, з'являється відчуття умиротворення, насолоди, гармонії. Ось приклад такого пейзажу з роману “Голод”: “Темрява взяла мене у свої обійми, навколо панувала тиша, цілковита тиша. Лише високо вгорі бриніла одвічна пісня піднебесся, далекий ледь вловимий гомін, який ніколи не змовкає. Я довго прислухаюся до цього нескінченного нічного шемроту, аж мені стає моторошно: симфонія блукаючих світів, пісня зір у високості наді мною...” [2, 271]. Подібного ефекту досягає письменник і в картині заходу сонця (роман “Пан”): “Небо нап'ялося навсібіч чисте й бездонне, я вдивлявся у цю ясну глибіню, і мені здавалося, наче я впритул наблизився до дна всесвіту, і моє серце схвильовано стугоніло й рвалося до цього оголеного дна, прагнуло знайти там собі прихисток. Один лише Бог знає, думав я собі, чому обрій вечорами одягає золоті й багряні шати, чи не бенкетують там, нагорі, мешканці Раю, може, влаштувавши шалену вечірку, вигойдуються на хвилях небесних потоків під музику зір. Ой, схоже на те! Я заплющив очі і поплив разом з ними тим небесним човном, і думки в моїй голові попливли, попливли услід...” [2, 31].

У таких випадках К. Гамсун сміливо вдається до макромасштабування, уміщуючи героя у планетарний, а то й космічний простір. Коцюбинському теж не чужий такий спосіб світовідчуття, коли за деталями пейзажу вгадується могутня світова містерія, планетарний масштаб дійства. Зокрема, в “Intermezzo” його герой розважає: “Я тепер маю окремий світ, він наче перлова скойка: ступились краями дві половини – одна зелена, друга блакитна – й замкнули у собі сонце, немов перлину. А я там ходжу і шукаю спокою. Йду. Невідступно за мною летить хмарка дрібненьких мушок. Можу подумати, що я планета, яка посувається разом із сателітами” [8, т. 2, 302]. Протагоніст новели “Сон” також роздумує про планетарну єдність, спостерігаючи за морським краєвидом: “Дивлюсь на південь, на безконечне море. Сироко приносить до мене з Африки спеку і аромати Єгипту, а я мрію про край білих пісків і чорних людей, про кактуси, пальми і піраміди. Котиться з Африки хвиля і, як далекий братерський

привіт, цілує скелі. І може, та хвиля, що мила ноги араба, набігає тепер на мої ноги як символ єднання...” [8, т. 3, 163]. Обидва майстри наближаються у своєму письмі до межі художнього мовлення, за якою починається безпорадність автора, відчуття неможливості осягнути словом певні істини. Це означає прямування до ідеалу, до істоти сакрального – тією мірою, якою людина спроможна пізнати такі тонкі матерії. Гамсунова “музика сфер” і втілює цей ідеал світу як органічної єдності та абсолютної гармонії.

У творах Гамсуна й Коцюбинського, написаних на межі XIX – XX ст., людина зображена в органічному зв'язку із природою, світ котрої постає як інстанція тимчасова (мандрівка або втеча героїв), але й остаточна. Якщо від міста й суспільних обов'язків можна ненадовго втекти, то втеча від себе обертається трагедією, стає втечею в небуття, у смерть. У цьому неоднозначність образу, адже природа не лише дає людині відчуття гармонії існування, а й руйнує цю гармонію, наповнює темну, містичну сторону життя, ведучи людину дорогою болю, страждань та розчарувань. Із такого погляду можна потрактувати смерть Єви в “Пані”, Вікторії з однойменного роману чи смерть Марічки в “Тінях забутих предків”. Сприйняття передчасної загибелі героя переноситься в символічний вимір. Нагла смерть дає підставу для рефлексії про минулість людського життя, почуттів і страждань індивіда, котрі маліють перед містичною загадкою світобудови, перед відчуттям Бога як сили, що організує світ і надає йому сенсу. У цих випадках нездійсненність ідеалу, несповненість кохання, непевність становища жінки руйнують хистку, ефемерну цільність почуттів. Окрім того, до смерті коханих певною мірою причетні їхні чоловіки (Глан, Йоганнес, Іван), принаймні їхня пасивна постава в коханні. Пізніше вони також покутують смертю за свою мимовільну провину. Завдяки цьому містична рівновага сил привертається, але ціною життя людини.

Світову гармонію, яка іноді, у хвилини просвітлення, відкривається героям, однак, руйнує суперечливість людської натури, характеру, що перетворює людей на “рабів пристрасті”. Погляд К. Гамсуна великою мірою детермінований християнським світоглядом, а ситуації персонажів виявляють згубну силу людських почуттів, котрі нерідко заводять на манівці й зумовлюють резигнацію із життєвих радощів, фізичну загибель закоханих (Глан, Єва, Вікторія). У Коцюбинського це світовий порядок, який людині не вільно змінити, тому з ним можна лише погодитися. І якщо в його новелістиці привабливою рисою героїв стає самостійність, зрілість, уміння ухвалювати ризиковані рішення і брати за них відповідальність (“Невідомий”, “Лист”, “На острові”), то в повісті “Тіні забутих предків” переважає песимістична візія буття. Адже персонажі твору ніби наперед уже наражені на випробування долі й на смерть. Змагання, спротив, боротьба в їхній ситуації виглядає безцільною, марною справою: “Стоїш тут маленький, як бадиллина у полі. Під ногами зелений острів, що його обливають блакитні води далеких гір. А там, по суворих диких верхах, десь у безводах, в безслихах, гніздиться всяка мара, ворожа сила, з якою тяжко боротись” [8, т. 3, 185]. Що є підставою для такого песимізму – матеріал (наведений вище пейзаж гір чудово увиразнює доречність цієї думки) чи присмеркова свідомість автора? Певну міру слушності містять обидві версії.

Важливим складником майстерності письменників-модерністів межі XIX – XX ст. було вироблення нової мови опису, спроможної глибоко, усебічно, пластично інтерпретувати людську природу й передусім апелювати до таємниць внутрішнього світу героя. Це непросте вміння складалося на підставі індивідуального досвіду багатьох майстрів-новаторів. Їхні поетикальні знахідки стали підґрунтям для цілих поколінь літераторів XX ст., що розбудовували плюралізм та багатовекторність модерністичних пошуків [20,

10–11], зокрема через пізнання внутрішнього світу людини як найскладнішого та найсуперечливішого предмета літературної творчості. Надто уважне, прискіпливе ставлення К. Гамсуна до проблеми мови цілком виразно позначилося на його творах. Письменник особливо дбав про її плавність та гармонію – план, який створює мелодію художнього виразу та передає настрій. Водночас напружено шукав нових засобів для різних психічних станів і відчуттів героїв. Ці спроби вдосконалити опис і в загальному тоні, і в пошуку деталей були евристичними. Він прагнув не лише точно використовувати слова та значення, а й відчувати таємну силу мови.

Норвезька мова найбільше завдячує письменникам цієї доби, які зуміли дати потужний поштовх її розвитку (А. Стріндберг, К. Гамсун, С. Унсет). Попри те, що в XIX ст. ця мова зазвичай надавалася до етнографічно-побутового стилю, і саме в такій конвенції її успадкували модерністи. Гамсун чимало писав про непридатність традиційної мови в нову добу. Проте не аргументи з його публіцистики виявилися найбільш переконливими. Найсильніший ефект справила мова художніх творів, яка стала незаперечним свідченням на користь модерних потреб розвитку, а не пасивної консервації мовних тенденцій. У подібній ситуації перебував М. Коцюбинський, який істотно реформував мову І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, створюючи на тій основі гнучкий інструмент для вираження тонких відчуттів, перехідних станів і швидкоплинних емоцій. Хоч він не вдавався до обґрунтування своєї позиції в публіцистиці та автокоментарях (з огляду на власну нехоть до писемних дискусій, через нерозвиненість тогочасної української преси та публіцистики), проте у прозі був принципово уважний до аспектів мовно-стилістичної досконалості. Уже самою формою його твори засвідчували модерністський підхід до мовного питання, прагнення подолати стильову та значеннєву скутість українського художнього слова. Парадоксально, але саме боротьба за модернізацію мови помітно стримувала новаторські пошуки Коцюбинського. Вона була однією з вагомих причин того, що йому не вдалося реалізувати задум великого епічного твору. Адже сувора вимогливість до слова передбачала велику роботу на мікрорівні, виснажливе шліфування, тоді як праця над романом має передумовою виробленість такого мікрорівня й вільне послуговування ним.

Стиль Гамсуна засвідчує його свідому відмову від яскравих ефектів, що їх так полюбили інші імпресіоністи. Це самообмеження сприяло укрупненню й систематизації художнього образу. Нехтуючи дріб'язкові деталі, які розпорошують увагу читача, він прагне дати цільне враження. На противагу техніці “атомізації” дійсності автор іде у протилежному напрямку – шукає можливості виразити глибше, тривкіше, сильніше враження, ніж скороминуща зміна емоцій. Замість яскравості деталі Гамсун прагне досягнути істоту явища, духовну сутність персонажа. На місце неозначеності або стереотипного настрою (модної в ті часи меланхолії) стають у нього гострота й точність психологічного спостереження. М. Коцюбинський уважно придивляється до такого досвіду, але сприймає його вибірково. Йому нелегко відмовитися від ефектного “малярського” імпресіонізму на користь “музичного”, адже перший був опертий на добре вироблену систему образних засобів, що адекватно виражали і світосприймання автора, й особливості національної ментальності.

У пошуках нової мови опису обидва митці майстерно переосмислюють пейзаж, стоплюючи його з авторефлексією героя. Власне реалії природи не втрачають своєї ролі, однак вони характерно гармонізовані з переживаннями людини. Найпереконливіші щодо цього – заповнення картин ландшафту асоціаціями персонажа в його конкретній буттєвій ситуації. Таким постає

цитований вище опис хмар із новели “В дорозі” М. Коцюбинського або пейзажні етюди в “Intermezzo”. Гамсун, розбудовуючи опис природи, наголошує в ньому саме на емоційно-експресивному сприйнятті героя, котре ніби оживлює пейзаж, робить його символічним утіленням актуальних переживань суб’єкта, як-от морський пейзаж у “Пані” [2, 28]. Інший письменник із замилюванням перелічував би численні деталі, на котрі багатий відтворюваний тут стан бурі та шторму. Таку ж установку на деталізацію опису мав і ранній М. Коцюбинський (“Хо”, “Дорогою ціною”). Гамсун же свідомо відмовляється від деталей, хай якими б ефектними вони були. Йому важливо знайти співзвучність між станом природи і настроєм персонажа. Тому “буквою” письменник жертвує в ім’я збереження “духу”, незмірно важливішого для нього, як і синхронізування змін станів природи й настроїв людини.

Гамсун, як видно, схильний доходити в описі екзистенційних першооснов буття та сакральної істоти людини. А от Коцюбинський рідко вдається до подібних рефлексій. Він прагне створити яскраву метафору, в якій би блискуче фокусувалася та сама істота буття. Такою метафорою в нарисі “На острові” стає образ корабля: це й асоціація з морем (тут цілком доречно), й алегорія поєднання людини та природи, і символ людської цивілізації в її нестримному та непрогнозованому русі вперед. Герой-оповідач почувається водночас і суб’єктом (творцем) такої метафори, і її об’єктом. Зміна пори дня, як і зміна стану природи, також накладається на авторефлексію героя і творить своєрідні “кільця психічного процесу”, фази існування, сама динаміка котрих уже вказує на прихований у ритміці смисл речей:

“Вітер зірвав моє привітання і кинув у море. Ось несеться воно у збитій крилами піні і сяє на сонці.

А може, й мене привітали, тільки вітер так само стер усмішку з їх уст і жбурнув у море?

Все зігнулось на острові-кораблі, що несеться по морю на чорних вітрилах: пасажири, скелі, будинки, і тільки сонце – як капітан: веселе, бадьоре, певне в собі.

Весь день ми так кудись плили, і цілісіньку ніч вило море, як пес” [8, т. 3, 281].

В обох авторів поетичне сприйняття світу концентрується передовсім у постатях їхніх протагоністів. Такі герої не просто сприймають дійсність суб’єктивно, вони наділяють її властивостями своєї творчої натури. Читаючи романи Гамсуна, пізнаємо делікатного й уразливого героя, що більше живе у світі власної уяви, ніж у реальних обставинах. У романі “Пан” є такий знаковий діалог Глана і Єви:

“ – Я люблю три речі, – кажу я тоді. – Я люблю сон про кохання, який колись мені привидівся, кохаю тебе і цей шматочок землі.

– А що любиш найбільше?

– Сон” [2, 99–100].

Якщо Гамсунів Глан розчулюється, пізнаючи таємничий “дух лісу”, то протагоніст Коцюбинського аналогічно відчуває власну органічну причетність до “цвіту яблуні” (однойменна новела), до “нив у червні” (“Intermezzo”) чи до Капрі як “острова-корабля” (“На острові”). Здається, це саме та розчуленість, котра супроводжує глибину почуття та переживання і яку не в силі перемогти норми прийнятого в суспільстві етикету стриманості та поважності. Самостійна, певна себе позиція такого персонажа з його палкими й відвертими у своїй щирості почуттями виразно протиставлена загальній деморалізації суспільства на початку ХХ ст. Немає нічого дивного в тому, що герої Гамсуна й Коцюбинського почуваються самотніми і драматично переживають власну

неприкаяність, ізолюваність від суспільства, норм якого не можуть прийняти, не зруйнувавши своєї властивої ідентичності, не зрікшись свого творчого “я”. Усвідомлення й переживання цієї проблеми добре описав М. Коцюбинський у циклі “З глибини”. Зокрема, у мініатюрі “Самотній” стан душі героя описано як первень деструктивний, гнітючий [8, т. 2, 178]. Водночас самотність вирізняє героя з-посеред багатьох йому подібних, адже вона, як кришталева куля, заломлює його особливу вразливість до світу, виявляючи талант митця. Усвідомлюючи цю винятковість, протагоніст надає своїм стражданням певного сенсу. Тому-то відчуття самотності сприймається як “болісний і гордий покрик” у грудях, осягаючи амбівалентну сутність цього враження: у чомусь руйнівну, гірку, гнітючу, але водночас амбітну та обнадійливу. Це загалом відповідає світоглядіві модерністичної доби, у якій проблема митця і його саморефлексії, зокрема вивищеної, сублимованої, нерідко нарцисичної позиції, посідає одне із чільних місць (Заратустра Ф. Ніцше, Доріан Грей О. Вайлда, герой роману “Inferno” А. Стріндберга тощо).

Амбівалентна природа самотності яскраво зображена в доробку К. Гамсуна. Герої його романів “Голод”, “Пан”, “Містерії”, “Вікторія” – самітники-індивідуалісти, які добре знають ціну цьому почуттю та свідомо її платять. Нерідко вони почуваються, як Юхан Нагель із “Містерій”, “гостем, чужоземцем у цьому світі” й на різні способи страждають від неможливості сповна віддатися радощам життя, як ті, хто проводить його в гурті, серед загалу, разом з іншими. Водночас ці персонажі цінують свою самотність як виняткову вартість, котра відповідає ідеальним уявленням їхнього духу. Ці два суперечливі відчуття часто переплітаються, підсилюючи напругу внутрішньої рефлексії героя та драматизуючи його самосвідомість. Саме так відбувається в романі “Голод”, протагоніст якого послідовно аналізує власну психіку, осмислює своє буття в кожному важливому моменті, зіставляючи його з ідеальними уявленнями, вихованими в його натурі християнською філософією любові та добропорядності: “Як легко й весело жилося отим людям, які йшли мені назустріч, як невимушено крутили вони на всі боки головами і пливли по життю, наче у танці бальною залюю. У жодному погляді я не помітив гризоти, нічиї плечі не пригинала додолу важка ноша, жодна похмура думка чи затаєний біль не точив ці безтурботні душі. Я брів серед них, молодий, я щойно почав жити, але вже встиг забути, яке ж воно на вигляд, щастя! Ця думка не давала мені спокою. Яка жорстока несправедливість приключилася мені! <...> Я виразно відчув, як поступово мене долає слабкість, я став надто безвольним і не міг уже спрямовувати своє життя у бажане русло; здавалося, наче згряя крихітних хижаків вторглася у моє нутро і пожирає його зсередини. А може, це Бог взяв собі за мету знищити мене?” [2, 249–150].

Споріднює норвезького та українського прозаїків наявність у їхніх творах м’якого, ліричного, специфічного гумору. Нерідко ця комічна нота переходить в іронію, але особливо прикметна вона тоді, коли реалізується в самоіронічній презентації героїв. Для Гамсуна такий комізм – одна з питомих ознак стилю. Коцюбинський удається до гумору та самоіронії ситуативно. Однак у зрілий період вони відіграють досить помітну роль, починаючи від “Лялечки” й завершуючи нарисом “На острові”. Не випадково, зважаючи його м’який гумор, критики згадували про автора “Вікторії”. Приміром, М. Могилянський, прочитавши нарис “Як ми їздили до Криниці”, виразно зазначив у листі цю схожість: “Знайшов у ній своєрідний тонкий гумор, від якого повіяло Гамсуном” [13, т. 3, 374].

Гумор та іронія норвезького письменника бувають дуже несподіваними, трохи контрверсійними, на межі сприйняття. У суті своїй вони викликають

трагікомічний ефект. Принаймні так сприймаються роздуми героя “Голоду”, котрий, страждаючи від виснаження, водночас пишається тим, що нікого не обдурив та не вкрав їжі. У романах “Пан” та “Вікторія” подібне враження справляє ефект любовної гри: будучи цілком природною формою спілкування закоханих, вона, проте, у чомусь дивна, химерна, неадекватна, – у цій химерності виявляється знак нещасливої любовної історії, своєрідний прогноз її порочного розвитку. Ще далі йде К. Гамсун, коли в новелі “Смерть Глана” (її було додано як епілог до роману “Пан”) надає іронії цинічного відтінку, – вона стає засобом самооскарження персонажа, котрий оповідає про останні дні Глана.

Коцюбинський демонструє майстерне використання іронії як засобу самооцінки дійової особи вже в новелі “Лялечка”. З одного боку, іронія маркує вчительку з її короточасними ідеальними поривами: вона “тремтіла од нових думок”, “почувала в собі таку любов до нещасного “народу”, що спочатку хотіла вмерти для нього, а потому роздумала і поклала жити”, хоча вже незадовго “ся теорія блідла, половіла і з часом зовсім загинула” [8, т. 2, 66–67]. Так само іронічно обіграно перебільшені страхи Раїси Левицької. З другого – у характеристиці отця Василя також виразно вчуваються іронічні нотки, що зраджують ексцитацію та інтимну закоханість старої діви, яка уявляє цю огрядну постать “з променистими очима, зі складеними над її чолом пучками пухкої руки”, постать, що “здіймалась у височінь”, “як білий невинний голуб” [8, т. 2, 79], аж “архангел Гавриїл усувавсь йому з дороги” [8, т. 2, 82] тощо. Точне око письменника й іронічне спостереження предмета зображення успішно заміняють ті ознаки епічного стилю, якими пишалася “традиційна манера”.

Окремі іронічні маски любовної гри відстежено в новелах “Дебют” і “Поєдинок”. Гострішого, сатиричного відтінку цей засіб набуває в новелах “Сон”, “Коні не винні”. Зате у творах “Як ми їздили до Криниці”, “На острові” переважає м’який гумор, завдяки йому письменник створює теплий, колоритний тон оповіді. Подібний тон відчутний і в окремих автокоментарях з епістолярію М. Коцюбинського. Самоіронічна постава героя не тільки провокує інтригу в читанні, а й сприяє побудові відкритого та симпатичного образу протагоніста. Як-от у нарисі про поїздку до Криниці, котрий буквально пройнятий щирим комізмом: “Кошик з шинкою й хлібом будемо нести по черзі. Але мені, прихильникові рівноправності полів, все-таки жалко вгадати лицарський дух, і в душі присягаюся нишком, що сам понесу кошик. Погано тільки, що в другій руці доведеться нести калоші, бо, здається, дощу таки не буде. Тоді мені починає здаватися, що рівноправність все-таки краща” [8, т. 3, 8]. Цей комізм походить зі здатності героя критично сприймати не лише світ, а й себе, а також з уміння знайти у, здавалося б, буденному й дріб’язковому теплу й ліричну ноту.

Обидва письменники тематизують багатий і розмаїтий внутрішній світ персонажів, який складається не тільки з викликаних дійсністю переживань, а й із мрій, сновидінь, фантазій та гри уяви. Гамсун уважав за завдання описати “безмежний хаос відчуттів, химерну фантазію, висвітлену нашими почуттями, сліпі пориви думок та почуттів, німі й безслідні колізії поміж ними, загадковість нервових явищ, шепіт крові, молитву суглобів, усе життя підсвідомості” [3, 301]. Звісна річ, це завдання надто універсальне, щоби його міг реалізувати один автор, навіть найталановитіший. Проте й Гамсунові, і Коцюбинському вдалося з неабиякою майстерністю втілити чимало психічних настроїв і станів. Прозаїки відкривали в рідних літературах доти неосвоєні художні засоби, виробляли унікальний естетичний досвід.

Точки перетину індивідуальних поетик аналізованих митців по-своєму характерні, передбачувані, подекуди типові й також несподівані та особливі,

як неповторні манери кожного з них. Поетикальні паралелі відтінюють сутнісні ознаки кожного таланту: і Гамсунове прагнення осягнути містичну глибину буття, відчуття таємну сув'язь людини та природи, знайти гармонійну мову опису, і подібні інтенції до пізнання людського ества та загадки буття, що містяться в художній прозі М. Коцюбинського. У творах українського автора це завдання реалізується через світоглядну, естетичну й морально-етичну відкритість героя, утілюючись в іскристості та соковитості метафор, у тонкій іронії, добре відшліфованому, стилістично вивіреному письмі. “Яскрава метафоричність” (М. Зеров), без якої важко уявити стиль Коцюбинського, укладається в річище ранньомодерністичних пошуків, як і образи інших письменників-новаторів тієї доби. Вона характеризує його творчу індивідуальність і національний темперамент, добре увиразнений на тлі спокійної, розважливої оповіді К. Гамсуна, що обходиться без спалахів та екзотики, хоча нерідко творить містичні ефекти.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Абрамович Н.* Импрессионизм в современной беллетристике (Кнут Гамсун) // *Современный мир.* – 1907. – № 9 – С. 11–15.
2. *Гамсун К.* Вибрані твори / Пер. з норв. Наталя Іванчук. – Львів: Літопис, 2000. – 300 с. (Серія: Світова класика).
3. *Гамсун К.* В сказочном царстве. Путевые заметки. Статьи. Письма: Сборник. – М.: Радуга, 1993.
4. *Єфремов С.* Михайло Коцюбинський // *Єфремов С.* Вибране. Статті. Наукові розвідки. Монографії / Упоряд., передм. та прим. Е. Соловей. – К.: Наукова думка, 2002. – С. 214–310.
5. *Зеров М.* Коцюбинський і Чехов // *Коцюбинський М.* Твори: У 5 т. – Т. III. – Харків-К.: Книгоспілка, 1929. – С. 5–44.
6. *Козуб С.* Мопассан і Коцюбинський // *Червоний шлях.* – 1927. – № 3. – С. 113–128.
7. *Коцюбинська К.* Короткий опис бібліотеки М. Коцюбинського // *Радянське літературознавство.* – 1938. – № 2-3. – С. 149–158.
8. *Коцюбинський М.* Твори: У 7 т. / Ред. колегія: О. Засенко та ін. – К.: Наукова думка, 1973–1975.
9. *Кузнецов Ю.* Импрессионизм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
10. *Кузнецов Ю.* Поетика прози Михайла Коцюбинського. – К.: Наукова думка, 1989. – 272 с.
11. *Леонтович В.* Естетизм М. М. Коцюбинського // *Літературно-науковий вістник.* – 1913. – Кн. 5. – С. 199–203.
12. *Лисенко Н.* Прекрасна незнайомка Ілаялі // *Парадигма: Збірник наукових праць / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ.* – Львів: Класика, 1998. – С. 92–104.
13. *Листи до Михайла Коцюбинського: У 4 т. / Упор. та коментарі В. Мазного.* – К.: Українські Пропілеї, 2002.
14. *Наг М.* Как Гамсун завоевал русскую литературу, и как русская литература завоевала Гамсуна // Режим доступу: http://www.norge.ru/nag_m_hamsun_rus_lit/ [Зчитано 1.11.2009].
15. *Панкратова Э.* Гамсун и Россия / Э. Панкратова // Режим доступу: http://www.norge.ru/pankratova_hamsun_og_russland [Зчитано 1.11.2009].
16. *Уткєвич О.* Эстетическая пограничность как средство художественной универсализации в творчестве Кнута Гамсуна // *Вестник Витебского государственного университета.* Серия: Филология. Журналистика. – Витебск, 2008. – № 2.
17. *Черненко О.* Михайло Коцюбинський-імпрессионіст: Образ людини в творчості письменника. – Мюнхен: Сучасність, 1973.
18. *Чернявський М.* Червона лілея: Спогади про Михайла Коцюбинського. – Херсон, 1920. – 34 с.
19. *Шамрай А.* Творчість М. Коцюбинського в літературному оточенні // *Відлуння самотності.* Кнут Гамсун та контекст українського модернізму. – К.: Факт, 2003.
20. *Можеiko E.* Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku // *Modernizm a literatury narodowe / Pod red. Eugenii Loch.* – Lublin: Wyd-wo UMCS, 1999. – S. 9-25.
21. *Rossa A.* Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja motywów. Studium wybranych motywów. – Kraków: Universitas, 2003. – 364 s.
22. *Wiśniewska E.* O sztuce pisarskiej Michajły Kociubynskiego / Polska Akademia Nauk, Komitet Słowianoznawstwa. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich; Wydawnictwo PAN, 1973. – 136 s.

Отримано 09.06.2010 р.

М. Рівне