



*Ad fontes!*

**Ніна Калениченко**

## **ПРОЗА М.КОЦЮБИНСЬКОГО І СУМІЖНІ ВИДИ МИСТЕЦТВА<sup>1</sup>**

У кінці XIX — на початку XX ст., коли в країні відбувалися кардинальні зміни в суспільно-політичному та економічному житті, значні перетворення спостерігаються також у культурному житті. Зазнає змін тематика і проблематика мистецтва, утверджується нова концепція життя і нова концепція людини. У літературі в цей час посилюється, зокрема, шукання нових засобів зображення дійсності, нових форм вираження, які б відповідали новим ідейно-тематичним проблемам. Ці пошуки йшли, по-перше, шляхом подолання обмежень певного виду мистецтва (звідси — своєрідний синкретизм суміжних видів мистецтва на початку XX ст.), і, по-друге, — шляхом подолання обмежень певної літературної форми, внаслідок чого відбувається злиття різних родів літератури — епічного, ліричного і драматичного, а отже — з'являються нові жанри.

Художня література завжди була пов'язана з різними видами мистецтва, зокрема з музикою і живописом, тож не дивно, що в ній почали виявлятися тенденції до синтезу з цими видами мистецтв. У суміжних мистецтвах на початку XX ст. теж відбуваються подібні процеси — пошуки підвищення активності зображальних засобів, з метою якомога сильніше вплинути на глядача чи слухача. Активізувався процес пошуків “нового бачення” світу, оновлення художньої техніки, відмови від копіювання дійсності, що мало сприяти, за умови підвищення активності зображувальних засобів, активізації розв'язання сюжету.

У літературі цей процес пошуків “нового бачення” світу виявився в тенденції до зображення дійсності через психологію персонажів, зображення подій “очима персонажів” (“крізь призму чуття і серця героїв”, як зазначав І.Франко).

Письменники якнайбільше уваги приділяли збагаченню, урізноманітненню своєї художньої техніки, в своєрідному аспекті переносили у літературну творчість засоби суміжних мистецтв. Адже при всіх відмінностях різних видів мистецтв у них часто є спільне — в методі, у принципах підходу до змалювання дійсності, добору й типізації явищ тощо. Це пояснює інтерес митців одного з мистецтв до досягнень іншого. Як свідчать самі художники слова, знання суміжних галузей мистецтва — поезії, живопису, архітектури, скульптури й музики — надзвичайно збагачує світобачення прозаїка й надає особливої виразності його творам. Вони сповнюють світла і фарб живопису, свіжості барв, властивої поезії, розмірності архітектури та ритму й мелодійності музики: “Це

<sup>1</sup> В основі статті — доповідь, прочитана на науковій конференції в Чернігові у вересні 1984 р.

все додаткові багатства прози, ніби її додаткові кольори”, — зазначав К.Паустовський<sup>2</sup>.

Бачити, сприймати світло й барви, підкреслює письменник, можуть навчити нас художники. Вони бачать краще від нас і вміють запам'ятовувати побачене: “Живопис важливий для прозаїка не тільки тим, що допомагає йому побачити й полюбити барви й світло. Живопис важливий ще й тим, що художник часто помічає те, чого ми зовсім не бачимо. Тільки після його картин ми теж починаємо це бачити й дивуватися, що не помічали цього раніше”<sup>3</sup>. Паустовський вказує на приклад Моне, який так написав картину “Вест-Мінстерське аббатство в тумані”, що, побачивши її, лондонці почали говорити, начебто вони вперше побачили лондонський туман<sup>4</sup>. Так само Левітан у своїх пейзажах зовсім по-новому відкрив російську природу. Певна річ, що твори майстрів пензля впливали на художників слова, що позначалося на їхніх творах.

“Живописання” словом, барвистість і мальовничість, вміння користуватися “фарбами” у творі завжди дивує нас у Т.Шевченка, І. Нечуя-Левицького і, зокрема, М.Коцюбинського. “Не знаю, чи то з усіма таке діється, чи то лише зі мною, ... але згуки пісні, що торкалися мого вуха, лягали перед очима фарбами, малювали мені з дивною яскравістю цілі образи” (1, 182)<sup>5</sup>, — писав М.Коцюбинський у творі “На крилах пісні”.

Для М.Коцюбинського взагалі характерна виняткова *пластичність і мальовничість* описів природи, речей, персонажів. Він часто подає образи як живописець. У нього навіть звуки інколи мають певне забарвлення (“сріблястий регіт мокрих листочків”, “чорна тиша”, “золотий усміх сонця” тощо). Недаремно він іноді називав свої новели акварелями, образками, етюдами. Все це йде від суміжних із літературою мистецтв — малярства й музики.

Звернення художньої літератури до суміжних мистецтв було позитивним і закономірним явищем, яке стало можливим у період її цілковитої “зрілості” (хоч окремі елементи цього спостерігалися й раніше).

У своїй праці “Із секретів поетичної творчості” Франко доводить, що поет вживає кольорові ефекти не там, де вжив би їх маляр, а для характеристики психічного настрою людини. У цьому відмінність у ставленні до кольорів художника і письменника. (“... Бо у маляра тільки й спромоги, що краски, а в нас живе людське слово, яким збагнеш найтендітніші почування”, — зазначав Панас Мирний<sup>6</sup>). Правдивість цих слів підтверджується аналізом таких творів як “Intermezzo” і “В дорозі” М.Коцюбинського, в яких яскраві малюнки барвами з надзвичайною тактовністю і вмінням використовуються для створення певного психологічного настрою, для реалістичного вмотивування глибоких душевних колізій персонажів творів.

Сучасники М.Коцюбинського не раз відзначали у його творах нахил до словесного малярства, прагнення перенести деякі закони живопису і музики в літературу. Для М.Коцюбинського характерне тонке нюансування барв, гра світла й тіні, їхнє контрастне змалювання. Акварель “На камені” вся побудована

<sup>2</sup> Паустовський К. Золота троянда. — К., 1957. — С.263.

<sup>3</sup> Там само. — С.270.

<sup>4</sup> Паустовський К. Из разных лет // Новый мир. — 1970. — №4. — С.138.

<sup>5</sup> Коцюбинський М. Твори в 6-ти т. — К., 1960–1961 (Далі цитуємо в тексті за цим виданням; римськими цифрами зазначається том, арабськими — сторінка).

<sup>6</sup> Мирний Панас. Збір. творів: У 7-ми т. — К., 1971. — Т.7. — С.439.

на живописних і звукових асоціаціях. Барви, звуки і настрої — тут єдине ціле, як і в новелах “Intermezzo” та “Сон”.

Чеський перекладач Г.Бочковський писав М.Коцюбинському, що він з його “чудового літературного утвору” “Сон” “виніс більше музично-малярське враження, ніж чисто літературне”: “Впрочім це я вже раніше зауважив на деяких Ваших оповіданнях. Читаючи “Сон”, я рівночасно інтуїтивно чув музику Гріга (спеціально пісню Сольвейг та “Смерть Озе”) і малюнки Бекліна (“Святий гай” та “Острів мертвих”)<sup>7</sup>. Інший кореспондент теж зазначав, що йому важко передати словами враження від новели “Сон”, як і від почутої чудової музики: “Так, Михайле Михайловичу, вірте, що таке моє враження від “Сну”, багато місць із “Сну” для мене — музика; вони як красива музична мелодія мимоволі запам’ятовуються і западають в душу”<sup>8</sup>. У рецензії журналу “Современник” зауважувалось, що деякі оповідання Коцюбинського мають назву “акварелей” і “вона вдало виражає м’яку, ніжну манеру художника. І слід Коцюбинському міцно за неї триматися, берегти її й плекати, бо в акварелі він великий майстер: оце — його справа”<sup>9</sup>.

Цю манеру письменника підмітив його знайомий художник С.Бутник, якого у творах Коцюбинського захоплювали місця, де широко, майже видимими фарбами змалювано природу, її окремі явища: “Ці фарби в письменника, як у сміливого художника, наносилися рішуче, широким пензлем”<sup>10</sup>. С.Бутник згадує: “Коли я сказав Михайлові Михайловичу, що мені подобається в його оповіданнях вживання фарб при змалюванні явищ природи, що це надає то тихої мелодії, то бурного трагізму моменту, то він повернувся на стільці і почав розповідати, що думка про змалювання у літературі природи, а іноді й речей з допомогою кольорового лексикону, його давно цікавила, але цьому на перешкоді було недостатнє обізнання із назвами широкої гами кольорів.

— Я, — сказав він, — знав не більше того з лексики кольорів, що знали й інші. Чудно буває чути, коли узагальнюють споріднені кольори, а в літературі часто здібуються такі примітивні “олов’яні хмари”, “синє небо”, “чорна земля” і т.д.

— Письменнику, — говорив далі Михайло Михайлович, — треба знати фарби, як і художникові, а для цього треба бути художником. Це б йому багато помагало розбиратися в загальній кольоровій стихії і сприяло б утворенню гармонійного цілого з психологією моменту дії. Так би мовити, щоб фарби приходили на допомогу слову”<sup>11</sup>.

В.Чикаленко — ще одна сучасниця М.Коцюбинського — так само свідчить про нахил письменника до живопису. Вона згадує, що на Капрі, під час прогулянок, Коцюбинський часто витягав з кишені невеличкий альбом і щось малював у ньому. В таких випадках він зупинявся й починав розмову про сонце, красу природи, про свою любов до неї, про свій нахил до малярства, і тоді вона чула від нього, що він страшенно любить малювати<sup>12</sup>.

Цікаву думку висловив Л.Д.Іванов, який зауважив, що еволюція мистецтва пейзажу в творчості Коцюбинського йшла по лінії поглиблення сприйняття й

<sup>7</sup> Фонди Чернігівського літературно-меморіального музею М.Коцюбинського. — Інв. №762.

<sup>8</sup> Там само. — Інв.№ 846.

<sup>9</sup> Современник. — 1911. — №2. — С.371.

<sup>10</sup> Спогади про Михайла Коцюбинського. — К., 1962. — С.150.

<sup>11</sup> Там само. — С.152.

<sup>12</sup> Там само. — С.217–218.

художнього відтворення природи: нюансування барв, гри світла й тіні, “накладання” барв, встановлення залежності між характером освітлення й забарвлення деталей природи. Ці засоби, на думку Іванова, ніби переносять у мистецтво слова деякі можливості живопису, вони є певним зв’язком між мистецтвом літературного пейзажу ХІХ ст. і мистецтвом майстрів-пейзажистів, зокрема російської школи другої половини ХІХ ст.<sup>13</sup>. (Звідси, до речі, такі види жанрів у літературі початку ХХ ст., як “акварель”, “нарис”, “етюд”, “малюнок”, “панорама”, “триптих” тощо).

Тут на перше місце виступає конкретно-почуттєве зображення, а не описування, *безпосередній показ* дій і переживань та вчинків людини, на відміну від реалізму ХІХ ст., де переважали розповідь, описи, авторські пояснення, зовнішнє зображення людини в об’єктивних проявах. У письменників початку ХХ ст. бачимо перехід від об’єктивної епічної манери авторської розповіді й опису до зображення, від розповідання про зовнішні події і внутрішні переживання до їхнього розгортання перед нашими очима, ніби вони відбуваються наочно.

Прагнення замінити описування “новими формами” зображення дійсності бачимо в багатьох письменників — досить згадати рукописи й підготовчі записи до творів М.Коцюбинського, С.Васильченка, які свідчать про їхнє намагання подолати описову манеру, максимально стиснути авторську розповідь, замінити їх увиразненим, майже відчутним зображенням, “показом”: автор “зникає”, події відображаються через уявлення про них різних персонажів, картини дійсності подаються ніби “зсередини” психічного світу героїв (“Він іде”, “Сміх” М.Коцюбинського).

Зокрема, рукопис повісті “Fata Morgana”, авторські нотатки до неї свідчать про наполегливу роботу М.Коцюбинського в цьому напрямі, про його намагання перебороти описову манеру, замінити її показом, виразним зображенням, відтворенням безпосереднього психічного процесу передачі дії і обстановки “очима персонажів”. Накреслюючи схему сюжету, М.Коцюбинський вживає терміни “картини”, “сцени”, тобто прагне послідовно замінити статичний опис — *показом* подій, людей, їхніх переживань, намагаючись дати їх, з одного боку — у безпосередніх діях, сценах, розкритті характерів через учинки, психологічні реакції, а з другого — через сприймання їх іншими персонажами. Так, наприклад, у своїх нотатках М.Коцюбинський пише: “Переробити все, що написано про М.Гушу”, “Вставити в кожну картину розмови про нього, що б його характеризували” (III, 335). Порівняння різних рукописних редакцій повісті показує, що автор замінює описи й розповіді діалогами і монологами, подає характеристику персонажів через сприймання їх іншими дійовими особами, тобто “очима персонажів”, а не “від автора”.

Використання засобів суміжних мистецтв, насамперед живопису, щоб створити у творі відчуття певного співзвучного з “психологією моменту дії” настрою, багатство кольорів, пластика образів, широке застосування деталей тощо збагачувало виразні можливості художньої літератури й було, безперечно, позитивним явищем. Так, описи природи у М.Коцюбинського вражають своєю мальовничістю та оригінальністю. Письменник уміє помітити нові риси у давно знайомому явищі й подати його цілком своєрідно. Ось як

---

<sup>13</sup> Іванов Л.А. Из спостережень над стилем оповідань М.Коцюбинського 80-х рр. // Наукові записки Дніпропетровського університету. — 1950. — Т. 60. — С.75.

він змальовує морську піну: “Там море дере свою синю одежу об гострі скелі на білі клапті і закидає ними весь берег” (III, 252).

За влучним зауваженням І.К.Білодіда, багатогранні словесно-художні засоби описів моря дали М.Коцюбинському можливість створити картини, які є окрасою всієї української літератури: “М.Коцюбинський – фактично перший в українській літературі художник слова-мариніст”<sup>14</sup>.

М.Коцюбинський прагнув досягти якнайглибшого реалістичного змалювання дійсності, правдивого відтворення її, що, за його словами, повинно “йти шляхом спостереження, спостереження ушима, дотиком, нюхом”. Як згадують сучасники, М.Коцюбинський говорив, що “сліпий, глухий, без смислу дотику, без нюху – художник неможливий, неможливий він і без міцної пам’яті: без неї образи художника перечитимуть тому, що він бачив, чув...”<sup>15</sup>. Саме тому письменник прагнув використовувати усі відчуттєві враження (зорові, слухові, дотикові, моторні, нюхові), внаслідок цього образи його творів мають таку “зримість”, рельєфність, життєвість.

Новелу “На камені” М.Коцюбинський назвав аквареллю. У ній справді переважають зорові, “живописні” образи: картини моря й гір виразно і яскраво постають перед очима читача. Взяти хоч би початок оповідання, де змалювано бурю на морі. Письменник вживає епітети на означення кольору: *синє, зеленкувате, біле, стемніле* і т.д., порівняння також взято із зорових вражень: *човен – як риба, хвилі – мов брили зеленкуватого скла; човен ніби нісся на білогривих хвилях* тощо. Внаслідок цього ми виразно уявляємо розбурхане море, мов бачимо картину, намальовану пензлем художника-живописця. На тлі неспокійного моря М.Коцюбинський подає образ Алі, теж зітканий із яскравих фарб: “його струнка фігура в вузьких *жовтих* штанях та синій куртці, здоровий, *засмалений* морським вітром вид та червона хустка на голові прегарно одбивались на тлі *блакитного* моря” (II, 118).

Зорові образи часто переплітаються із звуковими: описуючи гру Алі, письменник усю розповідь насичує ритмом гри зурни. Мелодія її – одноманітна, сумна – сплітається з почуттями і думками Фатьми, її тугою і хвилюванням. Розповідь у цьому місці має ритм, відповідний монотонній грі зурни.

У багатьох оповіданнях М.Коцюбинського яскраво помітне це прагнення до перенесення деяких засобів живопису і музики в літературу. Синкретизм звуків, барв, пахоців бачимо в оповіданнях “Intermezzo”, “Сон”, “В дорозі”. Кольористична наснаженість його творів надзвичайна<sup>16</sup>. Кольори і звуки взаємодіють, кольори складаються в систему подібно до звуків, доповнюють одне одного, створюючи чудову симфонію звуків, пахоців і барв – “оргію сонця, блиску і фарб”: “Врешті стаю. Мене спиняє біла піна гречок, запашна, легка, наче збита крилами бджіл. Просто під ноги лягла співуча арфа й гуде на всі струни. Стою і слухаю.

Повні вуха маю того дивного гомону поля, того шелесту шовку, того безупинного, як текуча вода, пересипання зерна. І повні очі сяйва сонця, бо кожна стеблина бере від нього й назад вертає відбитий від себе блиск” (“Intermezzo”, II, 276).

<sup>14</sup> Білодід І.К. Мова творів М.Коцюбинського. – К., 1956. – С.15.

<sup>15</sup> Спогади про Михайла Коцюбинського. – К., 1962. – С.99.

<sup>16</sup> Див. про це: Денисюк І.О. Жанрово-стильові пошуки Михайла Коцюбинського у творах інтернаціональної тематики // Укр. літературознавство. – 1976. – Вип. 27.

Або: “дерева цвіли. Слонова кость сливок, синява біль вишень, рожеві пуп’янки яблунь, наче стулені губки, корінний дух груш. Кожне дерево — як музикальний струмент” (III, 307).

У новелі “Intermezzo” особливо привертає увагу вміння М.Коцюбинського створювати зорові образи, “малювати”, а не описувати, тонко і майстерно використовувати гру кольорів, світла й тіні, руху і спокою. Для прикладу досить навести широковідомий уривок: “Мої дні течуть тепер серед степу, серед долини, налітої зеленим хлібом” (II, 275–276). Недаремно Марко Черемшина у своєму творі “Стефаникові мужики” назвав М.Коцюбинського *маляром*.

Водночас у новелі “Intermezzo”, як і в багатьох інших творах письменника (“В дорозі”, “Сміх”, “Тіні забутих предків”), бачимо гармонійне поєднання звукових і зорових образів, пов’язування слухових вражень із кольоровими, передачу пейзажних зарисовок через звукові образи і т.п. В “Intermezzo” й тропи відзначаються подібними поєднаннями: “покошланий шум”, “шматки згуків”, поле — як “співуча арфа” тощо.

Л.Д.Іванов влучно підмітив, що композиція деяких творів М.Коцюбинського нагадує композиції музичного твору, зокрема у розвитку різних ліричних тем, які то сплітаються, то розбігаються. Так, “Невідомий” нагадує сонату-алLEGRO, “Intermezzo” — симфонію. Перша частина його має драматично-конфліктний характер (в душі героя — боротьба різних настроїв), далі — лірико-пісенний, потім — знову драматично-конфліктний, фінал — героїчний, кінець, як і початок, — обірваний<sup>17</sup>.

Інший дослідник, аналізуючи новели М.Коцюбинського “В путях шайтана” і “На камені”, показує, що побудова першої новели наближена до структури музичного твору, де в центрі — боротьба двох контрастних тем, головної й побічної партій (як в allegro, що розвивається за принципом діалектичної тріадності), а в новелі “На камені” трагічний конфлікт розкривається засобами суто живописними, і робить висновок, що в цих новелах драматичне виражається у формах, близьких до форм музики, а трагічне — близьких до форм живопису, — все це дає підстави говорити як про музичність стилю письменника, так і про кінематографічність його<sup>18</sup>.

Велику увагу письменники кінця XIX — початку XX ст. приділяли ритмічності прози, мелодійності мови. “І невіршована мова має свій метр, і його дуже треба держатися, щоб легко було читати”, — твердив Панас Мирний у листі до М.Коцюбинського<sup>19</sup>. Ритмічність, плавність мови, відповідність її внутрішнього ритму зображуванним подіям — одна з основних рис поезики пізніших новел Коцюбинського. Можна навести багато прикладів вміння письменника змінювати ритмічність, “інтонацію” залежно від змісту, використовувати внутрішню ритмомелодику мови, темп якої завжди співзвучний настроям, переживанням, подіям, що змальовуються. Вміло застосовані алітерації та асонанси, переважно звуконаслідувальні, підсилюють художнє звучання прози.

<sup>17</sup> Із доповіді Іванова Л.Д. “Суміжні мистецтва в поезиці Коцюбинського” на 3-й Респ. конф. з питань життя і творчості М.М.Коцюбинського (Одеса, 1962).

<sup>18</sup> Див. Стаховський С.М. Деякі особливості взаємозв’язку методу і стилю у новелах М.М.Коцюбинського (“В путях шайтана”. “На камені”) // Проблеми методу, жанру і стилю укр.літ. — 1979. — Вип. 4. — С.61.

<sup>19</sup> Мирний Панас. Зібр. тв.: У 7-ми т. — Т.7. — С.449.



У М.Коцюбинського, однак, ніколи не було захоплення тільки оркестровою новел, їхньою музичністю, що так характерно для модерністів, у яких твори часом призначалися лише для створення у душі читача того чи іншого настрою. У його новелах природа — повноправний герой твору, а не тло події чи допоміжний елемент. Сам пейзаж не статичний, а стереометричний, поданий у багатьох вимірах — тут використано зорові, слухові, дотикові, нюхові враження; колір, звук і рух взаємопроникні. Наприклад, в “Intermezzo”: “Он зірвався один яскравий згук і впав між ниви червоним куколем” (II, 280).

Письменник часто витримує твори в якійсь одній кольоровій гамі (наприклад, у чорній та червоній у новелі “Він іде!”, де “криваві ріки маків” навіюють настрої тривоги й небезпеки). Концентрація епітетів на означення *червоного* і *чорного* надає певного забарвлення всьому оповіданню, передає тривогу, напруження й відчай, які сповнювали серця персонажів, а водночас і оцінку письменника (в даному разі — засудження). Взагалі з цього твору найяскравіше можна спостерегти, яке велике значення надавав Коцюбинський кольоровим і звуковим елементам у своїх творах — вони створюють необхідне тло для зображуваного, викликають бажаний настрої у читача.

Чарівні картини природи у творі “В дорозі” весь час поєднуються з почуттями і настроями персонажів, викликають і пояснюють їх; роблять “зримими” той складний психологічний процес, що непомітно відбувається у Кирила; тому вони займають таке велике місце в оповіданні й органічно входять у його композицію. Описи дощу, лісу, хмар, квітів — це “шаленство кольорів, пахощів, форм”, “оргія квітів і трав”, “п’яний сон сонця” (II, 263) — одні з кращих в українській літературі. Їхня незвичайна краса робить зрозумілим, обґрунтованим психологічний злам, що стався в Кирила: роками проходив він повз навколишню красу, як сліпий, і тільки тепер, у часи вимушеного відпочинку, раптом добачив її ніби вперше. З тим більшою силою захопила його і чарівність природи, і принадність жінки.

Майстерно умів використовувати музичні властивості слова також В.Стефаник, який прагнув “кріпко настроїти і натягти” “струни душі нашого селянина”, передати емоції людини зримо, безпосередньо. Музика постійно звучить у його новелах, спорідненість яких із живописом (зокрема — багатство кольорів, пластичність образів, широке застосування художньої деталі) не раз відзначали такі дослідники, як С.А.Крижанівський і Г.Д.Вервес.

У письменників початку ХХ ст. блискучі кольорові малюнки з неабияким тактом і хистом використовувались для створення певного психологічного настрою, для реального вмотивування глибоких душевних колізій і процесів. Ці нові спрямування в художній літературі і пояснюють тенденцію до синтезу мистецтв, звертання письменників до суміжних мистецтв, насамперед до живопису і музики, що й дало підставу дослідникам назвати реалізм ХХ ст. імпресіоністичним.