

**“...ЩО РОБИТЬСЯ ТАМ, ДЕ ЛЮДИНА НЕ МОЖЕ БАЧИТИ”:
МЕТАФІЗИЧНИЙ ГОРИЗОНТ ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ
МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО**

У статті розглядається метафізичний горизонт творчого мислення М. Коцюбинського у зв'язку з філософськими вченнями. Досліджено концепти духовної сфери людини (душа, серце, втома, сон, море, небо), образи-символи, зміну часу і простору, художні деталі в їхньому стосунку до метафізичної природи людського буття в індивідуальному сприйнятті письменника.

Ключові слова: метафізичний горизонт, творче мислення, концепт, уява, буття, символ, образ, мотив.

Tetiana Liakh. "...What is going on there, where a human cannot see": the metaphysical horizons of Mykhaylo Kotsiubynsky

The article investigates the metaphysical dimensions of M. Kotsiubynsky's oeuvre in terms of metaphysical philosophy. The concepts of the human's spiritual sphere (soul, heart, fatigue, dream, sea, heaven), symbols, changes in textual time and space and artistic details are studied regarding the concept of the human being's metaphysical nature developed by the writer.

Key words: metaphysical demension, creative thinking, concept, imagination, being, symbol, image, motif.



Михайло Жук.

Портрет М.М. Коцюбинського. 1909

Михайло Коцюбинський – один із тих письменників, котрі активно сприяли входженню української літератури кінця XIX – початку XX ст. у контекст європейської. Глибоке відчуття краси автором, внутрішнє наповнення його художнього світу цілком дають підстави вважати М. Коцюбинського поетом не лише через ліризм його прози, а насамперед через той сенс, який уклав у це слово Мартін Гайдеґґер: “Поет називає Богів і всі речі тим, чим вони є”; “поезія – це становлення буття за допомогою слова” [2, 255].

Великий талант митця побачити та зрозуміти суть речей надає його творам здатність “сягати за межі будь-якої конкретної адреси чи ситуації. Тоді текст, перебуваючи в статусі витвору мистецтва, стає “емінентним”, тобто “вивищеним” [5, 156]. Така універсальність прози М. Коцюбинського, багатство її духовної палітри завжди ваблять читача, спонукають до співпереживання.

Духовна місткість текстів автора привертає увагу дослідників, котрі зазвичай акцентують увагу на принципах художнього пізнання людини, відображенні її психічних станів, емоцій, несвідомого. За І. Франком письменник належав до “нової генерації”, якою було названо гурт митців, котрі працювали у відмінній від попередньої стильовій манері, “їх завдання – висловлення всіх рухів людської душі” [24, 104].

Крізь призму “розкриття глибин світу душі” [13, 231] аналізує імпресіоністичну поетику автора Ю. Кузнецов. За словами дослідника, оповідь у творах письменника “розвивається переважно в суб’єктивній площині, всі події переломлюються крізь призму сприйняття героя” [13, 209]. Несвідоме персонажів прозаїка стало об’єктом уваги О. Шупти-В’язовської: “естетичний

психологізм М. Коцюбинського у повному сенсі віддає перевагу саме несвідомому в розумінні людини, свідомо ж, “зовнішня” людина в її вчинках, думках, поведінці – це відлуння потаємних глибин” [32, 102]. Т. Саяпіна висловлює думку, що тексти автора “є спробою художнього філософсько-онтологічного осмислення явищ буття, які через їх архаїчну закоріненість доцільно розглядати крізь призму міфу” [21, 2].

Попри значну увагу дослідників до глибинних пластів художньої прози М. Коцюбинського, актуально видається герменевтика феномену творчого мислення митця крізь призму філософського дискурсу, адже доробок прозаїка органічно поєднав філософське заглиблення й естетичну самодостатність слова.

Метафізичні риси художнього твору Р. Інґарден убачав у патетиці чи підлості, трагічності чи жахові, у тому, що незрозуміле або таємниче, демонічності, святості чи гріховності, екстазі або тиші тощо [33, 55]. Поняття метафізики у пропонованій розвідці використовуємо не у традиційному сенсі на позначення чогось таємничого чи малозрозумілого, а як філософське вчення про надчуттєві принципи буття: “Метафізика осягає рішуче все, що взагалі “є”. Вона охоплює чуттєве й надчуттєве, речі, дані з досвідом, та їхні граничні основи, отже, також первісне й найвище, божественне буття” [10, 13].

Метафізичний горизонт буття, або, як його означив австрійський філософ і теолог Е. Корет, “трансцендентально-метафізичний горизонт буття”, постає “сутнісною, а рґіогі першочерговою відкритістю людського духу буття” [10, 6]. Щодо літературознавчої інтерпретації категорії метафізичного горизонту прийнятним буде розуміння її як індивідуально-авторського сприйняття світу, його трансцендентних основ через пізнання на чуттєвому, метафізичному рівні, шляхом власних рефлексій, переживання, а також духовного самозаглиблення, аби долучитися до “істини”, тобто того, що “відкриває суще в його бутті” (М. Гайдеґґер).

Щоб розуміти творче мислення автора в метафізичному горизонті, важливо осягнути психічну природу митця, що виявляється в таких станах, як переживання, самотність, уява, фантазія, котрі сприяють інтуїтивному долученню до сфери трансцендентного. Розуміння метафізики в щільному зв’язку із психічними станами особистості відображено в поглядах Е. Корета (“рефлексивна метафізика”), А. Шопенгауера (“метафізика волі”), А. Берґсона, котрий пояснював метафізику з позицій філософії життя та інтуїтивізму, Ф. Ніцше, метафізичне мислення якого оприявнене у взаємовідношенні аполлонівського і діонісійського, в образі Заратустри. Предметом уваги метафізики також стає несвідоме людини. Філософська думка розглядає в контексті метафізики психологію К.-Г. Юнґа, котра “відчиняє двері ірраціоналізму”, “постає як метафізика звільнення (порятунку): вона використовується в терапії для відновлення втраченої єдності “Я” [19, 33-34].

Для дослідження метафізичного горизонту творчого мислення письменника важливі положення М. Гайдеґґера, який пізнання сенсу буття уможливував через мислення людини. Чільне місце у своїх працях філософ відводить категорії Dasein, котра “виступає результатом феноменологічної редукції людської індивідуальності (ідентичності). Якщо суще оточує нас через висвітлення мовою, то присутність належить цьому світові, а Dasein проєктується на “той” невидимий світ буття. М. Гайдеґґер закликає знайти істинний, буттєвий зміст сущого – прихований, неназваний, але справжній” [7, 84].

Метафізичний горизонт творчого мислення М. Коцюбинського окреслюється в циклі поезій у прозі “З глибини” (1903), де автор осмислює як саме буття, так і процес творчості, котрий оприявнює істину, тобто, за М. Гайдеґґером, “неприховане”. Назва циклу спонукає шукати метафізичний сенс у розумінні

автором мистецтва. “З глибини”, з несвідомого зринають суб’єктивні переживання митця (“душа поета”), які прибирають подобу хмар, втоми, самотності, сну, серця. Кожна з цих рефлексій дістала словесне втілення в окремій поезії у прозі, водночас вони – визначальні маркери до досягнення метафізичного горизонту творчого мислення М. Коцюбинського загалом.

Усі чотири поезії у прозі об’єднує метафоричний образ “душі поета”. Зауважмо, саме поета М. Гайдегґер наділяв даром відкривати істину: “<...> суще іменується тим, чим воно є, тільки завдяки істотному слову поета” [2, 255].

Образ хмар у першій мініатюрі асоціюється з несвідомим митця, їх споглядання викликає візію “душі поета”, котра водночас приймає подобу хмар. Так метафорично відображає М. Коцюбинський глибинний сенс мистецтва: заглиблення в несвідоме (хмари) породжує образ душі (творчість), яка трансформує несвідоме в художню дійсність. Отже, автор осмислює творчість через несвідоме, а несвідоме трансформується у творчість.

Для М. Коцюбинського процес творчості – це вихід духу за межі буденного, дар Божий, який охоплює письменника раптово, іноді навіть супроти його волі. Ця думка суголосна з метафізичним розумінням мистецтва давніми греками, для котрих поезія, за словами І. Франка, “<...> с е б о ж е в і т х н е н н я, inspiratio; поет є тільки знярядом Божого об’явлення” (розрядка автора. – Т. Л.) [23, 55].

Душа не має матеріальної оболонки, тому ліричний герой М. Коцюбинського пізнає її метафізичним способом бачення, внутрішнім зором: “я впізнаю її”, “я бачу її”, “я знаю її”, “я розумію її”. Колористика душі (“чиста і біла”, “з золотим усміхом на рожевих устах” / “темна од жалю”, “клубочиться чорними хвилями”) виявляє метафізику добра і зла, що співвідносна з онтологічною суперечністю між граничністю життя людини й безконечністю життя загалом. Пізніше ця думка знайде своє втілення у “Цвітові яблуні” (1902), “Тінях забутих предків” (1911). У цих творах М. Коцюбинський остаточно утверджує свою концепцію вітаїзму. Водночас у поезії у прозі “Хмари” концепт душі відображає повноту людського буття, де радість змінює смуток, світло контрастує з темрявою.

Ліричний герой висловлює презирство до поета, який губиться у мріях, ухилиється від розуміння суті мистецтва: “<...> співчуваю тобі, коли з тужливою з а з д р і с т ю стежиш за хмаркою, що тоне, розпливається і гине в блакитній пустелі...” (розрядка автора. – Т. Л.) [11, 177].

Наступні три поезії у прозі М. Коцюбинського циклу “З глибини” написано в першоособовій нарації. Така форма викладу дає авторові змогу глибше передати психічний стан втоми (“Утома”), самотності (“Самотній”), внутрішнього душевного роздвоєння й самопізнання (“Сон”).

“Душа моя втомлена – і навіть той жаль, що почуваю, нагадує лиш усміх, застиглий на обличчі мерця...” [11, 178], – у розпачі промовляє поет. Стан втоми в поєднанні з мотивом мерця – прикметні ознаки декадансу, депресивності якого “вирізняється “безпредметністю” й “немотивованістю”. Поет свідомо відмовляється від обґрунтування своїх “негативних” емоцій, оскільки він <...> просто виражає “збайдужіння” [30, 139]. Водночас письменники модернізму часто відчували естетичну втому від вичерпності форм реалізму. Окреслені смислові відтінки наявні в настроєвій палітрі М. Коцюбинського: “З жалем дивлюсь на воду: мов дзеркало, одбиває вона красу світу, і коли невдоволена навіть – ламле всі лінії й фарби і *творить* своє” (курсив автора. – Т. Л.) [11, 178].

Метафізичний мотив протистояння життя і смерті в поезії у прозі “Утома” передають образи води, що “творить своє”, та втоми. У мініатюрі “Сон” цей мотив утілює концепт серця автора, розділеного навпіл, як відображення його

духовного світу: “Снилось мені – чи ж снилось мені? – що в грудях у мене лиш одна половина серця” [11, 179].

Концепт утоми оприявнює метафізичний горизонт творчого мислення М. Коцюбинського в новелі “Intermezzo” (1908).

“Утома – неодмінний атрибут діяльності в культурі. <...> Відлучення від культури виражає не тільки необхідність паузи, а й необхідність паузи для утвердження свободи” [31, 112], а свобода поета – найвища потреба [2, 258]. Утома від світу й людей спонукає ліричного героя “Intermezzo” здійснити вихід за межі звичних реалій (культури, соціуму) і відчутти бажану свободу. Зміна звичного простору міста на “колонівські поля” відображає метафізичний мотив повернення до духовних першооснов світу, “повернення до втраченого раю”, адже “єство метафізики – це єство “божественного”, якого вже нема в сучасному технізованому житті” [19, 4].

Опозиція природи і міста в М. Коцюбинського корелює із протиставленням М. Гайдеггером “відкритого як цілокупності суцього, “непредметного” світу природи і “предметного” світу” [3, 235]. “Предметність” світу філософ розуміє як зведення його людиною до об’єкта, котрим треба розпоряджатися: “Людина ставить світ як предметність в цілому наперед себе і себе перед світом. Людина чинить так, що світ наставляється на неї, а природа приставляється до неї” [3, 236]. Цим людина ігнорує шлях до Відкритого: “Невиразні утвори технічної продукції громадаються перед Відкритим чистого стосунку. Зрослі колись речі зникають у тому ж напрямку. Ідучи і переходячи через упредметнювання, вони вже не можуть показати того, що їм властиве” [3, 238].

Проблема втрати людиною своїх духовних первнів через “опредмечування” світу стала наріжним каменем внутрішньому опору ліричного героя “Intermezzo” Людині: “Се ти одягла землю в камінь й залізо, се ти через вікна будинків – тисячі чорних ротів – вічно дихаєш смородом. Ти бичуєш святу тишу землі скреготом фабрик, громом коліс, брудниш повітря пилом та димом, ревеш від болю, з радості, злості” [11, 297].

Ліричний герой Коцюбинського чітко усвідомлює, що люди навколо поступово нівелюють його індивідуальне буття: “<...> життя безупинно і невблаганно іде на мене, як хвиля на берег. Не тільки власне, а і чуже. А врешті – хіба я знаю, де кінчається власне життя, а чуже починається? Я чую, як чуже існування входить в моє, мов повітря крізь вікна і двері, як води притоків у річку. Я не можу розминутись з людиною” [11, 297]. Власне, він перебуває в ситуації, коли “інші відібрали в нього буття”, ті, “від котрих людина сама себе здебільшого не відрізняє, серед котрих і вона також”. “Іншими” М. Гайдеггер називає людей, які в сукупності сприймаються безликими, подібними між собою, мов речі одного ґатунку, і коли Я зливається з ними, то також уподібнюється їм, нівелюючи цим свою індивідуальність: “Іхнє хто й не цей і не той, не сама людина й не деякі й не сума всіх”, водночас “хто тут невідомого роду, *люди*” (курсив автора. – Т. Л.) [27].

У світлі цих філософських інтенцій у новелі “Intermezzo” прочитується модерністський мотив митця і юрби, що дає підстави розглядати внутрішній конфлікт ліричного героя як відображення стану митця, котрий перебуває в розпачі від суспільного знеохочення і творчого безсилля і, як вихід, прагне самотності: “*Я не можу бути самотнім. Признаюсь – заздрю планетам: вони мають свої орбіти, і ніщо не стає їм на їхній дорозі. Тоді як на своїй я скрізь і завжди стрічаю людину*” (курсив автора. – Т. Л.) [11, 297].

Змінюючи просторові координати, герой потрапляє в “опредмечений” простір (“моя кімната”) – свідчення того, що в зовнішній самотності він іще не відчув самотності внутрішньої, тобто почуття повного душевного спокою. Прозорим

натяком на бажання митця не лише зрозуміти глибинну суть світу і творчості, а й осягнути свою Самість через усвідомлення власних прихованих бажань і комплексів стає намагання осягнути світ метафізично, тобто не очима, а зором внутрішнім: “що робиться там, де людина не може бачити...” [11, 299].

“Десять чорних кімнат”, які “облягають мою кімнату”, страх, що “світло лампи витече все крізь шпари”, а також відчуття, ніби щось “поза своєю стіною <...> мені заважає”, – містка метафора свідомого і несвідомого митця. “Моя кімната”, залита світлом лампи, утілює Самість героя, натомість образ “чорних кімнат” проектує несвідому сторону психіки (Тінь), яку він намагається пізнати (“що там?”).

Образ кімнати – відображення “індивідуальності й потаємних помислів”; “зачинена кімната – символ “некомунікативності” [8, 255]. Герой прагне, занурившись у несвідоме, перетворитися на “ніщо”: “Погашу лампу і сам потону у чорній п'ямі. Може, і я обернусь тоді у бездушний предмет, який нічого не почуває, в “ніщо” [11, 299].

Поняття “ніщо” в М. Коцюбинського корелює з філософською категорією Ніщо, якою М. Гайдеґґер означив буття, котре виходить за межі суцього й перебуває за ним: “Людське буття означає висуненість у Ніщо. Висунене в Ніщо, наше буття в будь-який момент завжди заздалегідь уже виходить за межі суцього в цілому. Цей вихід за суще ми називаємо трансценденцією. Не було би наше буття в основі свого суцього трансцендувальним, тобто <...> не було би воно заздалегідь завжди вже виставлене в Ніщо, воно не могло би ставати у відношення до суцього, а отже, також і до самого себе” [29].

Прагнення героя М. Коцюбинського перетворитися на “ніщо”, тобто відчуті себе в іншому стані буття, не повсякденному, а трансцендентному, – це насамперед його внутрішній потяг до самовизначення (творчого, особистого), адже Ніщо також “входить у сам спосіб буття людини, спосіб її присутності у світі, що надає їй її обличчя, її визначеність” [9]. Самовизначенню героя в місті перешкождали люди навколо, ототожнення з якими призводило до втрати індивідуальності. І вже на самоті, прирівнюючи себе до “ніщо”, людина починає осягати власну самість.

Ліричний герой “Intermezzo” прагне збагнути свої несвідомі комплекси й потяги, що стають терапевтичною дією у психоаналізі: “Я знаю, що коли б отак увійти в темні кімнати і чиркнути сірником, як все скочило б раптом на своє місце <...>” [11, 299].

Варто також припустити, що в образі кімнат М. Коцюбинський, добре обізнаний із сучасними йому працями психоаналітиків, закодував розуміння своїх особистих взаємин, бажання поставити “все на своє місце”, адже кімнату, будинок, міста, цитаделі, замки, фортеці З. Фройд уважав символами жінки, жіночого первня [26, 159]. Виходячи з цього, втома героя, його втеча з міста, а далі знову потрапляння в будинок з “освітленою” кімнатою і кімнатою “в темряві” – це психічна проекція взаємин М. Коцюбинського з Вірою Дейшею та Олександрою Аплаксіною. Зміна простору з кімнати до природи (“уявляється раптом зелений двір – він вже поглинув мою кімнату” [11, 300]) відображає недсвідоме бажання уникнути з'ясування особистих стосунків.

За словами Т. Гундорової, “естетико-словесний дискурс М. Коцюбинського не відтворює, а проектує і *творить* новий світ” (курсив автора. – Т. Л.) [4, 148]. Ця риса певною мірою формує метафізичний горизонт творчого мислення в новелі “Intermezzo”. На лоні природи митець утверджує буття свого світу: “Я тепер маю окремих 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” [11, 302]. Таке розуміння М. Коцюбинським сенсу творчості як відображення митцем внутрішнього таємничого світу співвідносне з розумінням

М. Гайдеггером місії поета й філософа, котрі “мають певні феноменологічні здатності, що дають їм можливість вибудувати “правильне” герменевтичне мислення. Пізнаючи й розуміючи світ, вони конституують його за допомогою мови, віднаходячи й актуалізуючи відповідні первісні значення слів” [7, 85].

Природа, за М. Гайдеггером, “є основою того сущого, котрим є й ми самі, його праосною” [3, 233]. Відображаючи внутрішній світ ліричного героя новели через переживання ним природи, М. Коцюбинський оприявнює метафізичний горизонт творчої думки. Природа спонукає митця творити, а також пізнавати істину, яка “<...> тотожна сутності мистецтва. Вона не є результатом нашого судження, вона не в нас, а у творі” [22, 37]. Мотив двох половин серця, що звучав у поезії у прозі “Сон”, вияскравлює творче мислення автора в новелі “Intermezzo”: тепер складеним із двох половин, наче “скойку”, він сприймає універсум, а отже, ототожнює з ним світ своєї душі.

Мотив самопізнання ліричного героя найповніше розкривається в метафоричній картині єднання землі й неба, яка відображає глибинний сенс буття, що для митця полягає у процесі творення: “Сіра маленька пташка, як грудка землі, низько висіла над полем. Тріпала крильми на місці напружено, часто і важко тягнула вгору невидиму струну від землі аж до неба” [11, 307].

Таке розуміння творчості М. Коцюбинським нагадує “суперечку землі і світу” Гайдеггера, що в ній мислитель утілив свою концепцію істини в мистецтві. Концепту неба М. Коцюбинського (як сфери духовного) відповідає поняття гайдеггерівського світу: “Світ не буває предметом – він є та непередметність, якій ми підпорядковані, допоки кругообіг народження і смерті, благословення і прокляття штовхають нас углиб буття” [28, 284]. Концепт “землі” М. Коцюбинський розуміє як праоснову всього сущого, з котрої постає творчість: “<...> земля належить до мене. Вона моя. Всю її, велику, розкішну, створену вже, – всю я вміщаю в собі. Там я творю її наново, вдруге” [28, 306].

“Те, куди повертається творіння, те, що водночас виходить на світ, – зазначав М. Гайдеггер, – ми назвали землею. Земля – це земля, що виходить назовні, і земля, яка приховує” [28, 286]; “відновлювання, воздвиження світу й упорядкування землі суть дві сутнісні риси буття творення творінням. В єдності творчого буття вони належать одна одній і взаємопов’язані. І цю сукупну їх єдність ми прагнемо відшукати <...>” [28, 287].

Із “суперечки землі і світу” постає “буття творення”, первісна основа мистецтва, а отже, відбувається утвердження істини через творення. Таке філософування М. Гайдеггера суголосне з думкою Ф. Ніцше про боротьбу в мистецтві аполлонівського і діонісійського первнів: “Обидва ці мистецькі гони змушені розгортати свої сили у сильній взаємній пропорції, згідно із законом вічної справедливості” [17, 69]. Натомість М. Коцюбинський сенс творчості вбачав у внутрішній єдності протилежних начал.

Метафізичний горизонт творчого мислення Коцюбинського в новелі “Intermezzo” також простежується в мотиві сенсу існування людини в суспільстві, адже “лише у служінні, у здійсненні надсвоїх цілей відбувається перевтілення людини, її позитивне утвердження в бутті. У цьому сенсі *перевтілення* якраз стає *вищим обов’язком* людини з погляду культурного буття, котре виступає як граничний *метафізичний первень*” (курсив автора. – Т. Л.) [31, 104]. Ліричний герой новели “Intermezzo” шляхом осягнення Самості подолав “свою утому” і знову повернувся до людей. “Душа готова, струни тугі, налажені, вона вже грає...” [11, 309].

У новелі “Сон” (1911) метафізичний горизонт творчого мислення М. Коцюбинського викристалізовано в осмисленні автором психічного стану яви (сну) як одного зі способів осягнення первісного, божественного первня.

Дослідники акцентують увагу здебільшого на формотворчій функції сну

у структурі твору. Так, “ототожнення реальності й сну” в новелі, на думку Т. Саяпіної, “стосується скоріше “імпресіоністичності” людських вражень, фрагментарність і асоціативність яких у дійсності й уві сні досить схожа” [20, 19]. Я. Поліщук помічає у творі “своєрідну філософію, що підносить понад усе гру уяви”. За словами дослідника, автор “екстраполює цей образ [сну], визволяючи його з ідеального світу уяви героя та матеріалізуючи через розповідь Антона” [18, 139-140].

Сон у новелі варто розглядати не лише як “матеріалізацію” уяви, а як сутнісний психічний модус, зокрема в контексті модернізму з його підвищеною увагою до тих станів людської душі, коли відбувається прорив до трансцендентного. Як слушно зауважує Аґнєшка Матусяк, “незаперечний вплив на спосіб розуміння оніричних явищ у добу модернізму мали також погляди Артура Шопенгауера та Фрідріха Ніцше. Саме завдяки їм модерністи почали інтерпретувати сон як образну проекцію глибокого “я”, як символічне вираження внутрішнього стану людини, яка спить” [15, 54].

У М. Коцюбинського мотив сну – це ключ до розуміння метафізичного горизонту творчого мислення. Зокрема, сновидіння актуалізує уяву, функцію котрої в модерному мистецтві “є не тільки пізнавати дійсність, а й її змінювати, розширювати за рахунок нових, незвичних і несподіваних явищ, наділяючи їх реальністю або принаймні потенційністю реального існування” [15, 59].

За З. Фройдом, “увесь матеріал, що творить зміст сновидіння, так чи так походить від реальних переживань і у сновидінні лише відтворюється, згадується” (курсив автора. – Т. Л.) [25, 34]. Сон Антона та вигадані ним розповіді насамперед містять реальне підґрунтя. Нитка, що єднає уявне і реальне в новелі, – це спогад чоловіка про прекрасний острів, де він колись був: “Колись він бачив далекі краї, де сонце і море навперейми намагались розгорнути перед ним всі свої дива, але то було давно, і буденне життя ущерть занесло попелом згадки” [12, 157].

Із плином часу спогад Антона, який він пережив наново уві сні, сприймається як вигадана візія “далеких країв”. Отож вигадка затирає межі між реальним та ірреальним. Тут спрацьовує той механізм, коли “вигадані образи наче розчиняються в актуальній для нас дійсності, присутні в ній поряд із тими предметностями, котрі усвідомлюються як реальні, і, часом, балансуючи на межі між “реальністю” і “фантастикою”, ставлять питання про статус дійсності як такої, про її реальність чи ілюзорність” [6, 1].

Отже, у новелі вигаданий світ постає як реальний. Дивовижні картини на острові передають внутрішнє метафізичне буття персонажа, яке він споглядає шляхом рефлексій, тому “для нього не було різниці між дійсністю і сном” [12, 159]. Подібне творення метафізичного світу спостеріг М. Гайдеґґер у Е.-М. Рільке. Поет, за словами філософа, “<...> не робить собі якихось особливих клопотів щодо просторовості внутрішнього простору світу, він навіть не ставить під сумнів, чи це внутрішній простір світу, оскільки він все ж надає форми перебування світовій присутності, залягає разом із нею у якійсь часовості, сутнісний час якої разом із сутнісним простором витворюють початкову єдність того часо-простору, способом якого є навіть саме буття” [3, 242].

Моделювання М. Коцюбинським “внутрішнього простору світу” відображає метафізичний пошук людиною гармонії зі світом зовнішнім шляхом відновлення зв'язку з духовною праосновою всього сущого. Це одвічне прагнення автор передає в категорії духовного / тілесного. Світ на острові – відображення духовного аспекту буття героя, натомість світ міста, що “змістилось в одній калюжі”, – тілесного: “Роками вони ділились лиш тілом, оддавали його один

одному для грубих втіх, для радощів піклування, дрібних турбот, німуючи духом. <...> Може, в тім було прокляття життя?" [12, 169].

Стан буття людини в її всепоглинущому бажанні пізнати прихований сенс речей влучно описав М. Гайдеггер: "Речі суть і люди суть, дари й жертвоприношення суть, тварини й рослини суть, вироби і творіння суть. Усе суще – у цьому бутті. І через усе буття проходить таємнича завіса, що розділює, мов суджена їм доля, усе божеське і все те, що богам огидне. Чималим, що є серед сущого, не може оволодіти людина. І лише дещо пізнається нею" [28, 290].

Уява Антона, попри його відчуття втоми від "безбарвної міської нудоти", відкриває "таємничу завісу", аби відновити зв'язок душі з божественним первнем. Духовне відкривається Антонові, тому що він – людина з багатим внутрішнім світом, який спонукає до творення ("писав щось, чого ніколи не повинно побачить стороннє око, тільки для себе, аби задовольнити потребу" [12, 156]), розуміє красу й хоче її віднайти: "Потреба краси, що жила в душі Антона, викликала у нього потребу скрізь шукати її, але дійсність давала мало" [12, 157].

Отож розуміння М. Коцюбинським таїни творення в новелі "Сон" суголосне його естетичній концепції: осмислення духовного можливе лише через пізнання краси. Така світоглядна настанова письменника корелює з філософією М. Гайдеггера, котрий проголосив: "*Краса – це спосіб, яким існує істина*" (курсив автора. – Т. Л.) [28, 293]. На формальному рівні новели цю концепцію відображають образи острова й моря. Дивовижний острів – символ небуденної, метафізичної краси, а також творчості як стану, за котрого людина здійснює вихід у трансцендентне: "Мені здавалось, що в молодій гордості острів одірвавсь од землі і поплав в світ творити самостійне життя, власну красу" [12, 159-160]. Як митець у творчому екстазі поринає у глибинний світ, так само й острів "пливе" в море. Мотив острова як духовного світу М. Коцюбинський також розгортає в новелі "На острові".

Море у психоаналізі зазвичай асоціюють із несвідомим. У новелі "Сон", на думку Т. Саяпіної, воно уособлює "свободу творчої особистості, а також свободу почуттєвого, емоційного самовияву" [20, 20]. Попри зазначену семантику, концепт моря містить метафізичний сенс, якого він набуває через ототожнення з небом. Колір моря, подібний до кольору неба, викликає містичні асоціації: "Море було таке гладеньке і синє, наче туго натягнений екран, на якому показували небо. Скільки було блакиті! Ціле море у небі і ціле небо у морі" [12, 160]. Мотив переходу неба в море чіткіше окреслений у новелі "На острові": "А я дивлюся на небо. Воно сьогодні тихе, синє, глибоке і так щедро спливає униз, що маю певність: се воно наливає море блакиттю" [12, 282].

А. Матусяк, аналізуючи символізм небесної блакиті в поезії "Молодої музи", відзначає, що вона "стає активним у духовному плані, скеровуючись у бік трансценденції. Це своєрідна дорога в безкінечність, де реальне перетворюється на уявне. <...> колір цей символізує передусім мрію, тугу за трансценденцією і притаманними їй цінностями: красою, спокоєм, постійним, одвічним світовим ладом, гармонією" [14, 44]. Такою семантикою наповнює блакить і М. Коцюбинський: "Од блакитних просторів на душі в мене було блакитно, тепло, просторо" [12, 160]; "ми там одкривали милу блакитну квітку, що приліпилась до скелі" [12, 161]; "небо було синіше од моря, море було синіше од неба" [12, 171]; "ми гойдались на човні, наче плавали в небі, зачерпали долонями воду, а висипали з неї дощ самоцвітів" [12, 172].

Метафізичного сенсу концепту моря також надає співвідношення його зі смертю, адже води моря (океану) "можуть розглядатися не лише як джерело життя, а і як його мета" [8, 330]. Море Антін сприймає як стихію, хвилі котрої

заколисують, уводять людину у стан спокою, тотожний смерті (“безконечне море”). Концепт моря увиразнює розуміння М. Коцюбинським смерті, що її автор сприймає як життя. Хоч море й надає Антонові спокій, однак воно – не статична субстанція. Море постійно перебуває в русі: “Тріпалось тихо в сітці яскравих бликів, наче зловлене в невід з синіх, зелених і рожевих мотузок” [12, 161]; “море несло на собі хвилю і, докотивши, коротким навиклим рухом скидало її на берег”; “воно все розцвіталося срібними квітками” [12, 162] тощо.

Розуміння М. Коцюбинським сенсу буття в його нескінченності через “вітаїзм смерті” (О. Черненко) суголосне філософії інтуїтивізму, що декларує сприйняття реальності духовним чуттям як “рухомість”: “Не існує готових речей, а тільки речі, які виникають, не існує жодних тривалих станів, а тільки змінні стани. Спокій тільки позірний, чи радше релятивний. Свідомість, яку маємо про власну особу у її континуумному перебігу, веде нас у нутро дійсності, за зразком якої мусимо уявляти інші дійсності. Проте будь-яка дійсність є стремлінням <...>” (А. Берґсон) [1, 81].

Глибинний зміст буття в його постійному русі й нескінченності М. Коцюбинський утілює у символічному образі агави, “квітки смерті” (новела “На острові”): “Вона цвіте, щоб умерти, і умирає, щоб цвісти” [12, 294]. Як у творенні митцеві являється істина, так для агави в час її смерті таємниче стає досяжним: “Те, що таїлось в ній, продирає нарешті тісні обійми і виходить на волю, як велет, несучи на могутньому тілі, яке може зрівнятись хіба з сосною, цвіт смерті” [12, 294]. Через смерть, як і через творчість, відкривається загадка людського буття, і, “обвіяна вітром, ближча до неба, агава бачить тепер, чого не бачила перше” [12, 294]. Чи не тому образ агави “вічно хвилює” Коцюбинського-митця? Агава як символ смерті, море – символ творчого первня, відображають метафізичний горизонт художнього мислення автора, що криється у сприйнятті мистецтва як інструмента осягнення “далекої” істини, перед лицем котрої смерть стає не кінцем, а початком: “Стоять, струнки і високі, з вінцем смерті на чолі, й вітають далеке море.

Ave, mare, morituri te salutant!..” [12, 294].

Пізнання істини в новелі “Сон” осмислене як пошук людиною себе і свого щастя, на що вказує алюзія синього птаха М. Метерлінка: “<...> море як синій птах щастя: занурило голову в блакитний туман і розпустило павиний хвіст під самі скелі, де кожне око горить синьо-зеленим вогнем” [12, 161].

Синій птах не лише символізує людське щастя, а й оприявнює таємничу суть речей, адже визначальна думка твору М. Метерлінка в тому, що людина має бути сміливою, аби бачити приховане. Герої бельгійського письменника пізнають внутрішній зміст речей, Душі Світу, а також Душі Годинника, Вогню та ін. й від цього почуваються щасливими. Так символічно автор утілює своє бачення щастя, що полягає в осягненні людиною глибинного сенсу буття.

Мотив щастя в новелі “Сон” вияскравлює образ невідомої жінки, котру Антін зустрічає на далекому острові. Н. Науменко слушно твердить, що це – Аніма героя, “образ ідеальної жінки його підсвідомості” [16, 92]. Образ незнайомки унаочнює стан душевної гармонії, якої прагне Антін. Жінка уособлює сферу духовного, на що вказує семантика блакиті: “В озері ока переливалась тепла блакить” [12, 160]; “Чим вона жила? Певно, пила щоранку блакитні тумани моря” [12, 162].

Водночас в образі жінки автор утілює уявлення про трансцендентне, що завжди вабить загадкою, котру людина одвічно намагається осягнути: “Я не знав, як її звати, – і від того вона двічі мені миліша” [12, 162]. В уста невідомої М. Коцюбинський укладає згадку про синього птаха, і слова, що нагадують одвічний фаустівський мотив швидкоплинності миті щастя: “Дихне легкий вітерець і раніше зітре записи щастя, ніж встигнеш їх прочитати” [12, 160].

Місткі деталі портрета жінки, його кольорова гама відображають двоїсту природу буття, де йде боротьба між духовним (море) і тілесним (скеля), зтираються межі між добром і злом, життя повільно переходить у смерть, а смерть прибирає форм життя: “На скелях стояла жінка з блідим обличчям в золотій рамі волосся. Вона простягла руку на море, а полин гаптував на її чорній одежі срібні малюнки. В другій руці палали маки” [12, 160]. Антитетичні образи скелі і моря, чорної і червоної, срібної і золотої барв малюють полярно протилежні грані буття: життя і смерті, кохання і пристрасті. Жінка веде за собою Антона, відкриває йому світ краси, до якої він спраглий, і тим допомагає пізнати самого себе. Глибокий філософський сенс цього образу спонукає висловити припущення, що в ньому М. Коцюбинський утілює концепцію Софії – Мудрості Божої як Вічної Жіночності, образ якої, за спостереженням А. Матусяк, з’явився в модернізмі завдяки містичній філософії В. Соловйова [15, 77].

Мотив кохання до невідомої наявний у новелі М. Коцюбинського “На острові”. Хоч образ жінки тут цілком реальний, однак майже містичною постає духовна автентичність двох людей, що відображено на рівні їхнього спілкування мовою очей.

Отже, студії творчого мислення автора крізь призму філософії – перспективні, позаяк сприяють осягненню художньої картини світу в її глибинному сенсі, стають ключем не лише до сприйняття твору, а й до розуміння творчості, прояснюючи її внутрішні чинники. Метафізичний горизонт творчого мислення М. Коцюбинського закодовано в концептах, що виражають психоемоційну сферу письменника, – душі, серці, втомі, сні, морі, небесній блакиті, а також у символічних образах та деталях – маркерах метафізичної природи світу в індивідуально-авторському сприйнятті. Розвідка доповнить уявлення про творчу постать митця, його особливий філософічний тип мислення, а також визначає аспекти подальшого вивчення української літератури в річищі міждисциплінарних досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бергсон А. Вступ до метафізики (фрагменти) // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Вид. 2-ге, доповн. – Львів: Літопис, 2001. – С. 73-83.
2. Гайдеррер М. Гельдерлін і сутність поезії // Там само. – С. 250-261.
3. Гайдеррер М. Навіщо поети? // Там само. – С. 230-249.
4. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Монографія. – Вид. 2-ге, перероб. та доповн. – К.: Критика, 2009. – 448 с.
5. Гадамер Г.-Г. “Емінентний” текст та його істинність // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Перекл. з нім. – К.: Юніверс, 2001. – С. 153-163.
6. Иванов А. Герменевтика вымысла (анализ опыта вымысла в процессе смыслообразования): Автореф. дисс. ... канд. филос. наук: спец. 09.00.01 “Онтология и теория познания”. – Тюмень, 2005. – 26 с.
7. Квіт С. Герменевтика стилю. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2011. – 143 с.
8. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М., 1994. – 780 с.
9. Конев В. Метафизика “Ничто” в философии М. Хайдеггера // Конев В. Онтология культуры (Избранные работы). – Самара: Изд-во “Самарский университет”, 1998 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.portalus.ru/modules/philosophy/rus_readme.php?archive=0212&id=1108669681&start_from&subaction=showfull&ucat=1
10. Корет Э. Основы метафизики / Пер. с нем. – К.: Тандем, 1998. – 248 с.
11. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. / Редкол.: М.С. Грицюта, Н.Й. Жук, О.Є. Засенко (гол.) та ін.; ред. тому О.Є. Засенко; упорядкув. та прим. М.С. Грицюти. – К.: Наук. думка, 1974. – Т. 2: Повісті, оповідання (1897–1908). – 384 с.: іл.
12. Коцюбинський М. Твори: У 7 т. / Редкол.: М.С. Грицюта, Н.Й. Жук, О.Є. Засенко (гол.) та ін.; ред. тому П.Й. Колесник; упорядкув. та прим. О.І. Гончара й С.П. Шмаглій. – К.: Наук. думка, 1974. – Т. 3: Оповідання, повісті (1908–1913). – 432 с.: іл.
13. Кузнецов Ю. Импрессионизм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
14. Матусяк А. Сецесійний дискурс письменників “Молодої музи” // Слово і Час. – 2008. – № 6. – С. 35-50.

15. Матусяк А. Химерний Яцків: модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова. – Wrocław; Львів: ЛА “Піраміда”, 2010. – 224 с. – (Серія “Українська класика: світовий контекст”).
16. Науменко Н. Символіка як стилізова домінанта української новелістики кінця XIX – початку XX століть: Монографія. – К.: НУХТ, 2005. – 204 с.
17. Ніцше Ф. Народження трагедії з духу музики (Фрагменти) // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Вид. 2-ге, доповн. – Львів: Літопис, 2001. – С. 55-70.
18. Поліщук Я. І ката, і героя він любив...: Михайло Коцюбинський: Літературний портрет. – К.: ВЦ “Академія”, 2010. – 304 с. – (Серія “Життя і слово”).
19. Пушкин В. Суцність метафізики: от Фомы Аквинского через Гегеля и Ницше к Мартину Хайдеггеру. – СПб.: Лань, 2003. – 480 с. – (Серія “Мир культуры, истории и философии”).
20. Саяніна Т. Конфлікт буденного та позамежевого буття (етюд М. Коцюбинського “Сон”) // Слово і Час. – 1999. – № 9. – С. 18-21.
21. Саяніна Т. Міфопоетика творчості М.М. Коцюбинського: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література”. – Запоріжжя, 2000. – 19 с.
22. Фізер І. Філософія літератури / За наук. ред. В. Моренця. – К.: НАУКМА; Аграр Медіа Груп, 2012. – 217 с.
23. Франко І. Из секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. / Редкол.: М.Д. Бернштейн, Г.Д. Вервес та ін.; ред. тому П.Й. Колесник; упорядкув. та комент. Н.О. Вишневської, М.С. Грицюти. – К.: Наук. думка, 1984. – Т. 35: Літературно-критичні праці (1903–1905) – С. 45–119.
24. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Там само. – С. 91–111.
25. Фрейд З. Толкование сновидений. Вступит. ст., прим., словарь Б.Г. Херсонский. – К.: Здоровье, 1991. – 384 с.
26. Фрейд З. Вступ до психоаналізу. Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками / Пер. з нім. П. Тарашук. – К.: Основи, 1998. – 709 с.
27. Хайдеггер М. Бытие и время [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/HEIDEGGER/bytje.txt>.
28. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе; сост., общ. ред. Г.К. Косикова. – М.: Издательство Московского университета, 1987. – С. 264–312. – (Серія “Университетская библиотека”).
29. Хайдеггер М. Что такое метафизика? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://epistema.narod.ru/heidegger1.htm>.
30. Ханзен-Лебе А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромело, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха. – СПб.: Академ. проект, 1999. – 512 с. – (Серія “Современная западная русистика”).
31. Шугуров М. Усталость от культуры и судьба метафизического долга // Метафизические исследования: Альманах Лаборатории Метафизических Исследований при Философском факультете СПбГУ, 1997. – Вып. 5: Культура. – С. 104–126 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.anthropology.ru/ru/texts/shugurov/metares05_07.html
32. Шунта-В’язовська О. Художній часопростір як спосіб вираження несвідомого в прозі Михайла Коцюбинського // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях та колегіумах. – 2009. – №12. – С. 102–105.
33. Ingarden R. O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988. – 490 s.

Отримано 16 липня 2014 р.

м. Ужгород

