

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
СУЧАСНОЇ ФІЛОЛОГІЇ.
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
РІВНЕНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО
ГУМАНІТАРНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

ВИПУСК ХІХ

Рівне

2010

Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство:
Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного
університету. – Вип. ХІХ / Ред. кол. Я. О. Поліщук [та ін.]. – Рівне : РДГУ,
2010. – 178 с.

*У збірнику вміщені статті з проблем українського
літературознавства, теорії літератури та компаративістики. Матеріали
збірника можуть бути використані науковцями, студентами, вчителями-
словесниками.*

Збірник затверджений ВАК України як наукове видання, в якому
можуть публікуватися результати кандидатських і докторських дисертацій із
філологічних наук.

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової
інформації КВ № 15954-4426Р від 19.11.2009 року

Рекомендовано до друку Вченою радою
Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 10 від 28 травня 2010 р.)

Редакційна колегія:

доктор філологічних наук, професор **ДАВИДЮК В.Ф.** (Волинський
державний університет ім. Лесі Українки)

доктор філологічних наук, професор **ДЕНИСЮК І.О.** (Львівський
національний університет ім. Івана Франка)

доктор філологічних наук, професор **ГОЛОМБ Л.Г.** (Ужгородський
національний університет)

доктор філологічних наук, професор **МЕЙЗЕРСЬКА Т.С.** (Одеський
державний педагогічний університет)

доктор філологічних наук, професор **ПОЛЩУК Я.О.** (Рівненський
державний гуманітарний університет, головний редактор)

доктор філологічних наук, професор **ТУРГАН О.Д.** (Запорізький
державний медичний університет)

доктор філологічних наук, професор **ШУЛЬЖУК К.Ф.** (Рівненський
державний гуманітарний університет)

Наукові редактори:

доктор філологічних наук, професор **ПОЛЩУК Я.О.**

кандидат філологічних наук **КИРИЛЬЧУК О.М.**

Ярослав Поліщук

УДК 821. 161. 2 – 3. 09

КІНЕМАТОГРАФІЧНА ТРОПКА У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО

Автор статті аналізує своєрідну тропіку, яка зближує твори видатного українського письменника кінця XIX та початку XX ст. Михайла Коцюбинського з щойно народжуваним у його епоху мистецтвом кінематографії. Прозаїк уміло використовував поетикальні засоби, пов'язані з грою світла, колористикою, зміною перспективи, динамікою художнього образу. Усе це – типові прийоми, що зустрічаються і в мистецтві кіно.

Ключові слова: автор, література і кіно, мистецтво, творчість, троп, засоби і прийоми кіно, новела.

The author of the article examines intercommunication of literature and cinema on the example of creation of the Ukrainian writer Michaylo Kotsiubynskyi (1864–1913). This writer very loved the art of the cinema. He gladly uses figures and methods of the cinema in the short stories.

Key words: author, literature and cinema, creation, art, figures and methods of the cinema, short story, movie.

Життя – це кіно; смерть – фотографія.

Сюзан Зоннат

Мистецтво кіно стало, як відомо, найреволюційнішим естетичним відкриттям двадцятого сторіччя. Його швидка еволюція вже за кілька десятиліть визначила провідне місце кіно серед інших мистецтв, зосібна через найсильніший вплив на свідомість людини. Щойно народжуваний вид мистецтва засвідчив претензії на те, аби увібрати в себе елементи різних традиційних мистецтв, – передусім театру, а також літератури, музики, живопису, пантоміми. Не випадково кіно одразу ж привернуло до себе увагу широкої публіки. Чимало дискусій точилося навколо молодого мистецтва в естетичній думці, причому нерідко оцінки критиків виражали радикально протилежні позиції. Одні поставилися до нього не без упередження, вважаючи явищем поверховим, комерційним, примітивним, розрахованим на масовий успіх. Така реакція була, скажімо, характерна для Франції, де кіно гостро й послідовно оскаржували авторитетні, маститі літератори, як-от А. Франс. Інші ж сприйняли рухомий кадр як багатообіцяюче відкриття, що не тільки розширювало межі мистецтва, а й рішучим чином змінювало його функцію, по-новому моделювало його вплив на реципієнта.

Про кіно сперечалися не лише ті, хто безпосередньо був причетний до цієї галузі – режисери, актори чи кінокритики, а й нерідко також письменники, філософи, психологи тощо [11]. Для художньої літератури новітньої епохи кіномистецтво стало великим викликом, але водночас – і

великим шансом на модернізацію, масштабним моментом художнього пошуку та експерименту [12, 19]. Як твердять кінокритики, з появою цього мистецтва зазнала рішучих змін концепція слова як основи художнього образу. Якщо раніше воно “мало гіпертрофоване значення”, то впровадження кіномистецтва спонукало до нового бачення світу, до переходу “від понятійно-словесної до візуальної, видовищної культури” [17, 103]. Це, своєю чергою, слугувало підставою для поступового занепаду “літературоцентризму”, що характеризував стан класичної культури XIX століття.

У цій статті піде мова про період, який історично означається як початок тісної співпраці літератури та кіно, тобто початок XX ст. На той час *сінематограф*, як називали кіно, був не лише найбільш вражаючою технічною новинкою, що претендувала на масову увагу. Апологети кіно схильні були приписувати цьому мистецтву особливі властивості, гіперболізовані функції, надзвичайну здатність до образу-синтезу, до поезії життя, до гармонії. Так, італійський теоретик Р. Канудо твердив, що воно переростає літературу, хоча й зберігає спорідненість із нею, перетворюється у своєрідне “світлове письмо” (“Маніфест семи мистецтв”, 1911). Кінематограф на ту пору сприймали як матеріалізацію магічного впливу мистецтва на людину, як справжнє диво, за яким водночас заповідалося велике майбутнє [15, 132–134]. Це визначило горизонт очікувань широкої публіки, але, з іншого боку, й зацікавлення новим мистецтвом у літературних колах, зокрема серед тих письменників, які були схильні до експериментів та прагнули знайти нові образні можливості слова через засвоєння досвіду суміжних мистецтв [20, 15, 57].

В українській літературі такий потенціал вповні виявляє творчість Михайла Коцюбинського. Попри скромність з погляду обсягу (усі художні твори письменника складають лише три томи, що не надається до порівняння зі значно продуктивнішими авторами того часу, як-от Іван Франко, Борис Грінченко, Володимир Винниченко), та й відносно жанрову камерність (як правило, мала прозова форма – новела та оповідання), цей творчий доробок симптоматичний у плані успішного втілення того нового, що з’являлося на межі сторіч у європейській естетичній думці. Коцюбинський ефективно апробує нову манеру письма, звертається до досвіду імпресіонізму та психологізму, що засвідчує набір оригінальних художніх засобів, які він практикує в новелістиці XX ст. І хоча його новаторство привернуло увагу критики вже за життя [10; 1, 368], проте й досі його не можна вважати вичерпаною метою в наявних інтерпретаціях. Найчастіше дослідники писали про імпресіоністичні прийоми в художній прозі видатного новеліста [4; 2; 8]. Неодноразово оцінювалася також його майстерність психологічної характеристики персонажа [6; 7; 9]. А от аспект, про який піде тут мова, досі був обійдений увагою дослідників. Це вплив кіноестетики на творчість майстра української прози. Зв’язки з кіно, щоправда, були предметом студії Л. Погрібної-Мороз [13], але тільки у зворотному плані – екранізації творів письменника.

Взагалі, перегук поетикальних стратегій новітньої літератури та кіномистецтва є знаменним процесом перших десятиліть двадцятого сторіччя [15, 132–134; 12]. У момент зародження, який репрезентує пізня творчість Михайла Коцюбинського, він особливо цікавий. Однак варто коротко зупинитися на мотивації цього зв'язку в нашому конкретному прикладі.

Уже від початку ХХ ст. М. Коцюбинський зажив слави як письменник-імпресіоніст. Критика слушно оцінювала новаторство його письма, в якому провідного значення набували образи кольору, яскравих контрастів, змінності освітлення, настроєвості, тональності [14, 194]. Для аналогії з кіно цього ще замало, адже кольорове кіно стане реальністю лише в другій половині століття. А от динаміка образу, зображення об'єкта в нестримному русі, що змінює не лише його зовнішній вигляд, а й внутрішні якості, – це та засаднича ознака, яка споріднює індивідуальну естетику М. Коцюбинського з естетикою кіно. Тим паче, що в новелістиці майстра чудово простежується пов'язаність матеріальної форми художнього образу з його духовною складовою, яка творить зміст, метафору, символ, – а це один з принципів кіномови ХХ ст. [19, 412]. М. Коцюбинський “схоплює спостережливим поглядом основне колористичне враження, виявляє асоціативний зв'язок між світом природи і світом духовним, відкриває її настроєвий смисл” [3, 238]. У цьому він засвідчує прикметну тенденцію свого часу, тобто перехід від тексту до інтертексту, який і стає основою новітньої культури, оскільки в ній “текст будує себе як нескінченний ланцюжок попередників” [19, 407].

Михайло Коцюбинський прагнув бути сучасним у всьому, причому це йшло від природної потреби, не від моди чи прагнення когось наслідувати. Йому дуже подобалися технічні новинки початку ХХ століття. Охоче фотографувався, а на Капрі навіть став об'єктом кінозйомки, про що гордо сповіщав рідних у листі. У Чернігові письменник залюбки відвідував сеанси синематографу, не пропускаючи жодної прем'єри. Він знав і любив героїв Макса Ліндера, Франчески Бертіні, Вери Холодної, Владіміра Максимова, вважав, що мистецтво кіно має блискуче майбутнє. Таке оптимістичне враження про ставлення М. Коцюбинського до нового мистецтва зафіксували автори спогадів про нього [16, 139]. Не менш живе зацікавлення мистецькими новинками зраджують його власні літературні тексти. Не випадково митець орієнтувався на молодих європейських майстрів пера, улюбленців публіки, – Ібсена, Гамсуна, Метерлінка, Стріндберга, Ібаньеса, Лондона тощо. Він був добре обізнаний з новими стилями в образотворчому мистецтві (особливо любив сецесійний живопис, схвально відгукувався про квіткові композиції М. Жука, свого чернігівського товариша), захоплювався класичною музикою, оперою, театром. Усе це характеризує широкі мистецькі інтереси Михайла Коцюбинського, найорганічніше переживання культури, котре закономірно відбилося на естетичній якості й образній витонченості його художнього слова. Нагадаємо, що гасло синтезу мистецтв мало надзвичайну популярність і багатьох талановитих адептів у цей період [20]. Разом з тим кіно на початку сторіччя ставало тим мистецтвом, яке

брало на себе функцію синтезу різних естетичних практик, поєднуючи за допомогою доступних йому засобів словесні, візуальні, музичні образи та досягаючи завдяки цьому нового якісного рівня художньої зображальності, про який раніше можна було тільки мріяти.

Гадаємо, що М. Коцюбинський був свідомий цієї синтезуючої ролі кіно, а його інтерес до нового мистецтва проявився не тільки в перегляді нових фільмів, котрі на той час з'являлися у прокаті й були, варто заважити, своєрідною культурною екзотикою в наших умовах, тим більше – у провінційному Чернігові. Важливіше, що письменник спробував застосувати кіноприйоми у власній творчості. Це, зрештою, цілком відповідало його власному художньому світогляду, його імпресіоністичному сприйняттю світу, яке вже було блискуче засвідчене в новелах початку ХХ ст. Адже, як зазначав у спогаді Микола Чернявський, “для Коцюбинського щастям життя була насолода самим життям, його красою, його реальними принадами” [18, 17].

Окремі образні засоби, споріднені з кіномовою, можна спостерігати у творах початку ХХ ст. – “На камені” (1902), “Цвіт яблуні” (1902). Проте виразніше й глибше такі впливи можна простежити у пізніх творах письменника, починаючи зі знаменитого “Intermezzo” (1908). Особливо – в повісті “Тіні забутих предків” (1911), новелі “Сон” (1911), а також у незавершеному оповіданні “На острові” (1912), де використовуються окремі фігури кіномови. Взагалі, теза про закладені в літературних творах прийоми кіно, які пізніше “матеріалізували” у творчій практиці відомі режисери, не нова. Так, серед авторів, які інспірували кіномитців своїми художніми відкриттями та наштовхували їх на відповідні кінематографічні ідеї, називали Ч. Діккенса, Е. По, Ф. Достоевського та ін. Нерідко й самі майстри кіно зізнавалися в такому впливові на них високої літератури [19, 142]. Ризикнемо поставити в цей ряд і творчість Михайла Коцюбинського, хоча доведення такої думки потребувало б окремої студії.

Художній світ Коцюбинського – це світ множинний, багатоголосий. Варте високої оцінки вміння цього майстра, вийшовши поза конвенції національної реалістичної манери, створити новий тип оповіді, завдяки якому значно розширилися виражальні можливості української словесності. Очевидна річ, цей тип оповіді був суголосний новому типові світосприйняття – з радикальною зміною перспективи, з руйнуванням створеного реалістами монументального образу світу, що в цілому зближувало белетристику з мистецтвом кіно, яке пропонувало глядачеві рухомий, живий образ.

Коцюбинський істотно переосмислює значення опису, популярного в літературі ХІХ століття, проте нерідко утилітарного й шаблонного. Його пейзажі дають досконалі зразки стислих і яскравих психологічних шкідців, живих фіксацій емоцій та переживань персонажів. Найважливіше в художніх пошуках письменника – те, що він зумів присутньо змінювати оптику залежно від предмета зображення, що освоював ще по-справжньому не відкритий тоді в українській літературі мікросвіт людських почуттів та пристрастей

[14, 164–169]. У широкому історико-літературному контексті можемо вбачати в Коцюбинському постать, споріднену з пізнішими естетичними пошуками Марселя Пруста, Франца Кафки та Джеймса Джойса, що визначили пріоритети європейського модернізму як естетичної стратегії.

Якщо лаконічно сформулювати ті ознаки, які правлять за підставу для аналогії творів М. Коцюбинського та кіномистецтва, то можна представити наступні якості:

- 1) Тяжіння до художнього синтезу, до трактування конкретного матеріалу (теми, сюжету, образу) з позицій загального, універсального. Так, “Тіні забутих предків”, за М. Коцюбинською, “пройняті духом високого художнього синтезу, єдності світу реального і уявного, „земного” і символічного”, адже автор “бачить речі не як розрізнені й відокремлені, а як образи, тим мудрим художнім баченням, яке розтинає зовнішню оболонку і виявляє розум речей” [2, 219]. Подібне спостереження було б слушним щодо новел письменника, написаних в останні роки життя.
- 2) Наявність яскравих візуальних ефектів, що апелюють головно до зорової уяви та нагадують фактурний план кіно, який дозволяє як вихоплювати окрему деталь з множини подібних, так і детально її представити.
- 3) У ширшому сенсі подібні ефекти надають творам М. Коцюбинського своєрідної матеріальності, тілесності, пластичності. Тобто якості, котра за оснащенням збіжна з мовою кіно, – мистецтва, що береться розкодувати символічну образність через безпосереднє екранне зображення, через візуальне унаочнення [11]. Спосіб розгортання опису в новелах М. Коцюбинського передбачає творення стійкого образу героя, з розгортанням його провідних характеристик, які, до того ж, нерідко є суперечливими, а це, своєю чергою, підкреслює їх інтригу та переконливість у сприйнятті читача.
- 4) Незвичайна динаміка, “живість” картини й опису взагалі, що представляє прагнення зафіксувати образ у його часовій змінності, в окремих фазах, у своєрідному темпоральному ритмі. Відомо, що саме кіно досконало освоїло цей метод, виходячи з відповідних зображальних можливостей, які забезпечило йому рухоме зображення. Тільки кіно приступна така широка гама можливостей маніпуляції часом – скорочення, розширення, селекція тощо.
- 5) Фрагментарність, вибіркковість, схильність вихоплювати найбільш яскраві враження з суцільного потоку життя героїв. Саме за таким принципом побудовано багато творів М. Коцюбинського, а найяскравіше він репрезентований у повісті “Тіні забутих предків”, де життєвий шлях персонажа зведений до кількох яскравих, художньо найвиразніших епізодів,

що мають, відповідно, узагальнюючий характер та дозволяють уявити цілісність через художню проекцію окремих деталей.

- 6) Чергування загального плану та детального (“крупного”, як кажуть в кіно), мікрорівня. Це дозволяє М. Коцюбинському зобразити персонажа у властивому для нього оточенні, але водночас охарактеризувати його внутрішній світ, що є для письменника першорядним об’єктом змалювання. Таке зображення є умовою згаданого вище синтезу, який охоплює зовнішнє (форму) та внутрішнє (зміст, душу), прагне до гармонійного поєднання цих двох начал у художньому матеріалі.
- 7) Тяжіння до метафори або метонімії як ключового образу твору, що позначилось як у композиції, так і в назвах творів (“Сон”, “Цвіт яблуні”, “Intermezzo”). Уміння створити таку наскрізну метафору характеризує й видатних майстрів кіно, воно належить до базових прийомів кіномови [19, 412].
- 8) Звернення до контрасту як ключового художнього прийому. Це не лише контрасти світла й тіні, які співзвучні ефектам чорно-білого кіно, яке знав М. Коцюбинський. Це також контраст окремих барв та відтінків, який стане під силу лише кольоровому кіно, – тут український новеліст блискуче випереджує свою добу й заповідає свою образність майбутньому. Що більше, це контраст умовний, композиційний, який складніше аналізувати, але в сценарному плані він дуже важливий як основа кіномистецтва. У кіно аналогом цієї властивості є так званий монтажний метод, що дозволяє порівнювати несумісне.

Образна мова Михайла Коцюбинського нерідко тяжіє до винятково виразної фактурності. Це саме той випадок, коли кажуть про кінематографізм письма, про вміння автора візуалізувати образ, апелюючи до художньої уяви читача. І якщо в конкретному описі (природи, інтер’єру тощо) досягнути такого ефекту буває легше, то складнішим завданням є візуалізація процесів міркування та уяви героя. Саме такі моменти можуть правити за показник високої якості індивідуального стилю М. Коцюбинського, зокрема його потенційного “кінематографізму”. Ось у новелі “Поєдинок” (1902) герой розмірковує про сцену майбутньої дуелі з суперником: “Зелена полянка. Секунданти в циліндрах. Він зводить пістоль... синій димок – і пан Микола хилиться вниз, а крізь білу сорочку стікає червоний струмок...” [5, 163].

Новеліст уміє лаконічним штрихом викликати яскравий образ, аналогічний кінематографічному епізодові. У таких випадках говорять про фактурність, що корелює з технікою кіносценариста, який має писати лаконічно, чітко, окреслюючи насамперед перспективу візуалізації написаного (так пізніше вмів писати О. Довженко, що засвідчив у своїх кіноповістях). Ось, наприклад, ефект яблуневого цвіту в руках героя: “Рожеві платочки од грубого дотику руки обсіпаються і тихо падають додолу” (“Цвіт яблуні”) [5, 174]. Або зображення атентату царського

чиновника у спогаді героя новели “Невідомий”, що зводиться до кількох деталей, максимально яскравих, виразних, гранично промовистих: “Знялись, як крила, навислі брови, вигнали з лоба жалібні очі, покірні і полохливі, як у щеняти, і стали тінню...” [5, 265]. В останньому випадку враження підсилюється німотою, ніби в старому кіно, – адже герой у стані афекту не чує власного пострілу. У цю вирішальну мить його супроводжує абсолютна тиша (“Жодного згуку. Грובה тиша” [5, 265]), лише спостерігають очі й аналізує побачене мозок.

Окремої уваги варті моменти, коли автор прагне в концентрованому вигляді представити процес рефлексії або підсвідомого героя. Щодо цього М. Коцюбинський безпосередньо наближається до творення тропу, що концептуально виражає сутність людини, її характеру (“Persona grata”, “Невідомий”), або ж буттєвої ситуації, хронотопу (“Сон”, “На острові”). Як стверджують зарубіжні дослідники, такі процеси, які характеризують “працю сновидінь”, “зрідні тим процесам, що породжують так звані „кінематографічні тропи” – передусім метафору та метонімію” [19, 411].

Український письменник розвивав і вдосконалював уміння спостерігати й передавати засобами мистецтва красу світу. При цьому його уяву захоплював пленер: повітряна й сонячна стихія, глибина й мінливість світла, щоразу неповторна та унікальна. Стан природи в його художньому баченні перетворюється в метафору людини, її вітальності, романтичного світосприйняття. Пристрасне сонцепоклонництво М. Коцюбинського постає органічним на тлі численних спроб модерністів витворити нові духовні цінності, протиставлені низькій, аморальній і абсурдній реальності. В образах пленеру – сонця, світла, тепла, неба, моря – письменник утілює уявлення про глибину і драматизм життя із неодмінно переможною нотою ствердження (“На камені”, “Intermezzo”, “Сон”, “На острові”). У новелі “Intermezzo”, яку слушно вважають за архітвір майстра (до речі, С. Параджанов після успіху “Тіней забутих предків” (1964) мріяв її екранізувати), міститься своєрідна апологія небесному світилу, що виразно окреслює метафоричний підтекст цього образу. Приверженість до відкритого простору, до пленеру, що є важливою ознакою творчої своєрідності новеліста, виражає водночас схильність до мислення в широкому форматі, притаманне кінематографічній естетиці.

У межах короткої статті немає можливості навести та проаналізувати ряд конкретних прикладів, які можуть підтвердити наявність у творах Михайла Коцюбинського елементів кінематографічного мислення. Натомість звернемо увагу на одну істотну деталь. Зовсім не випадково саме твір М. Коцюбинського став основою для найбільшого шедевра українського поетичного кіно – стрічки Сергія Параджанова “Тіні забутих предків” (1964). Цей приклад досконало підтверджує близькість образної мови письменника та прийомів кінематографа. Можна стверджувати, що повість написана в такому ключі, ніби автор передбачав її постановку як кінотвору.

У творі М. Коцюбинського простий, традиційно побудований сюжет, що моделює любовну історію з нещасливим фіналом (критики часто згадують аналогію Ромео та Джульєтти [1]). Ідучи за народними легендами та оповідями, автор представляє в хронологічному порядку основні події з життя героя. Проте сюжетна канва забезпечує живу, наочну форму для втілення складної, філософської проблематики – призначення, кохання, екзистенції. Із цього погляду фрагментарне представлення життя Івана Палійчука – від народження до смерті – цілком виправдане. Автор максимально “спресував” сюжетну лінію, а навіть позбавив її системності. Він насвітлює лише окремі, найбільш яскраві епізоди з життя персонажа. Згадаймо, що подібна техніка вже була успішно апробована в новелістиці майстра, де за сюжетний вузол слугував поворотний пункт, межева ситуація героя. У “Тінях забутих предків”, окрім фрагментарності епізодів, звертає на себе увагу також конденсованість мови, стислість та місткість художнього вислову, який нерідко набуває символічного значення. Тому, незважаючи на ознаки зовнішньої подібності, цей твір не є епічним. А отже, він не міг би бути адекватно прочитаним у реалістичному ключі. Зрештою, подібно, як інші твори письменника, котрі в кіноверсіях не мали великого успіху [13].

А от естетика поетичного кіно виявилась цілком доречною, позаяк вона гармонійно корелює з характером художньої образності М. Коцюбинського. Адже в розгортанні традиційного сюжету письменник пішов власним шляхом, виділяючи в ньому загальнолюдські, універсально-культурні аспекти. Тим-то не зовсім точно буде називати повість гуцульською: автор свідомо опанував себе в захопленні регіональною екзотикою, чим переконливо довів, що не підлягає матеріалові, а організовує його згідно з принципами власного творчого “я”, надаючи повісті цілком оригінального звучання. Звернемо увагу, що твір оприявнює не лінійну засаду часопростору, а циклічну, відповідну духові міфу, коли все найістотніше повторюється в цьому світі, а людське життя становить лише одне коло одвічного процесу.

Роздвоєність героя “Тіней забутих предків” виражає природу мрії. З одного боку, людина палко й повсякчас прагне до ідеального, готова заради нього на високі жертви. З іншого ж, вона зазнає трагічного відчуття недосяжності ідеалу, який у дійсності обертається на чергову марноту й розчарування. Тому мотив проминальності позначений не лише трагізмом. У ньому переплітаються також елегантні й навіть оптимістичні ноти, як-от у фіналі повісті, коли зображено сцену прощання гуцулів з померлим. Завершується коло земного існування однієї людини, проте продовжується могутній і всеохопний цикл життя, що не знає меж і не визнає смерті. Письменникові вдалося надати повісті “духу високого художнього синтезу” [2, 219], що не тільки послужило відправним пунктом для її пізнішої екранізації, а й певною мірою обумовило успіх кіноверсії твору, попри те, що він істотно відмінний від повісті в деталях і став, власне кажучи, вже іншою, окремою мистецькою історією. Поза тим, наголосимо, що фільм

С. Параджанова, створений за участю провідних українських митців того часу, сам став багатим “інтертекстом” для сучасної української культури.

Завдяки вдалому поєднанню регіональної гуцульської екзотики, фольклорно-міфологічних ремінісценцій з модерністським розумінням ідеї циклічності буття Михайло Коцюбинський створив повість класичного рівня. Тому не випадковою є незмінна популярність твору серед читачів, навіть у часи його фактичного ігнорування. Після знаменитого, світової слави, фільму Сергія Параджанова, знятого за мотивами повісті, значення твору ще більше зросло, адже він став безумовною класикою всієї національної культури.

Таким чином, особливістю образного слова Михайла Коцюбинського є його тяжіння до *синтезу*, що зближує літературу письменника з естетикою кінематографу ХХ ст. У статті зазначені ті аспекти, які найбільш виразно засвідчують ці паралелі. Очевидно, що письменник у пошуках ширшої та досконалішої палітри образних засобів удався до прийомів кіномистецтва, до окремих фігур кіномови, які використав у свій спосіб, творчо, переплавляючи їх у ракурсі власного світобачення та індивідуальної поетики. Це загалом відповідало стратегії взаємозв'язків літератури та кіно на ранньому етапі розвитку останнього. Адже новизна кінематографа “живилася передчуттям оновлення буття, необхідності та близькості соціального й навіть планетарного катаклізму” [12, 98].

Виразну спорідненість фактурних образів М. Коцюбинського з мовою кіномистецтва можна вважати за відправний пункт зацікавлення прозою письменника в українському кіно, подібно як творами інших класиків (Ч. Діккенса, Е. По та ін.) у світовому кінематографі. Адже універсальність мови кіно “виявляється в його трансценденталістських можливостях, у здатності вийти на єдиний та вищий смисл” [19, 201]. Досконалим прикладом такого взаємозв'язку, зокрема його ефективності, можемо вважати фільм С. Параджанова “Тіні забутих предків”, що став найбільшою окрасою національного кінематографічного мистецтва. Естетика поетичного кіно, на відміну від реалістичного формату, виявилась адекватною щодо художнього світу та методу повісті.

Однак потенційні можливості інших творів Михайла Коцюбинського, та й творчості його взагалі, лишаються на сьогодні не розкритими в кінематографі. Це дає підстави для обережного оптимізму в прогнозах майбутнього української культури, в якому напевно знайдеться місце для екранізації доробку письменника. Тим самим буде відновлено багатий інтертекстуальний план ХХ століття, який, на жаль, втратив свою функціональність, перетворившись у напівмертву класику.

Джерела:

1. Євшан М. Літературні замітки: “Тіні забутих предків” / М. Євшан // Літературно-науковий вістник. – 1913. – Кн. 5. – С. 364–368.
2. Коцюбинська М. Майстерність художнього синтезу: до сторіччя з дня народження Михайла Коцюбинського / М. Коцюбинська // Коцюбинська М. Мої обрії : В 2 т. – Т. 1. – К. : Дух і Літера, 2004. – С. 213-228.
3. Коцюбинська М. Михайло Коцюбинський – сьогоднішніми очима / М. Коцюбинська // Коцюбинська М. Мої обрії: В 2 т. – Т. 1. – К. : Дух і Літера, 2004. – С. 229-261.
4. Коцюбинський: Збірка статтів / За ред. Ол. Дорошкевича. Том перший. – Харків: Література і Мистецтво, 1931. – 287 с. – (У надзаг.: Інститут Т. Шевченка).
5. Коцюбинський М. Твори: В 7 т. – Т. 2: Повісті, оповідання (1897-1908) / М. Коцюбинський. – К. : Наукова думка, 1974. – 384 с.
6. Колесник П. Й. Коцюбинський – художник слова / Колесник П. – К. : Наукова думка, 1964. – 536 с.
7. Костенко М. О. Художня майстерність Михайла Коцюбинського / М. Костенко ; Вид. 2-е, доп. – К. : Радянська школа, 1969. – 272 с.
8. Кузнецов Ю. Б. “Напоений соками багатющої землі своєї...” (Творчість Михайла Коцюбинського в контексті європейського імпресіонізму) / Ю. Кузнецов // Українська мова й література в середніх школах, ліцеях, гімназіях та колегіумах. – 2001. – № 5. – С. 25–40.
9. Кузнецов Ю. Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського / Ю. Кузнецов. – К. : Наукова думка, 1989. – 268 с.
10. Леонтович В. Естетизм М. М. Коцюбинського / В. Леонтович // Літературно-науковий вістник. – 1913. – Кн. 5. – С. 199–203.
11. Лотман Ю. М. Место киноискусства в механизме культуры / Ю. Лотман // Ученые записки Тартусского университета. – Тарту, 1977. – Вып. 411.
12. Мартьянова И. А. Киновек русского текста: Парадокс литературной кинематографичности / И. Мартьянова. – Санкт-Петербург : САГА, 2001. – 224 с.
13. Погрібна Л. З. Твори М. Коцюбинського на екрані / Л. Погрібна. – К., 1971. – 156 с.
14. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський: Літературний портрет / Я. Поліщук. – К. : Академія, 2010. – 304 с. – (Серія: “Життя і слово”).
15. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / В. Руднев. – Москва : Аграф, 1997. – 384 с.
16. Спогади про Михайла Коцюбинського / Упоряд., післямова та прим. М. Потупейка. – 2 вид., доп. – К. : Дніпро, 1989. – 278 с.
17. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник / В. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.
18. Чернявський М. Червона лілея / М. Чернявський. – Херсон, 1920. – 34 с.

19. Ямпольский М. Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. – М. : РИК “Культура”, 1993. – 456 с.
20. Butler Ch. Early Modernism. Literature, Music and Painting in Europe 1900-1915 / Ch. Butler. – Oxford : Clarendon Press, 1994. – 318 p.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I. ЕСТЕТИЧНІ ФРЕЙМИ ЛІТЕРАТУРИ

Поліщук Ярослав. Кінематографічна тропіка у творчості Михайла Коцюбинського.....	4
Антипчук Надія. Перлини духовності на сторінках журналу „Молода Україна” Олени Пчілки	15
Миненко Юрій. Християнська символіка української геральдичної поезії епохи бароко	25
Останко Юлія. Художні прийоми відображення психології персонажів у новелістиці Василя Стефаника	36

РОЗДІЛ II. ТЕКСТИ І КОНТЕКСТИ

Томчук Любов. “Краса в істині”: жіноча місія в культурі	46
Крупка Мирослава. Родинні конфлікти як характерна риса посттоталітарного буття (на прикладі творчості Євгенії Кононенко та Людмили Таран)	52
Кирильчук Олександр. Український історичний роман 1940-1950-х років у контексті ідеологічних пошуків соцреалізму	61
Назарук Вікторія. Гуманістичні концепції Даміана Наливайка у контексті барокової естетики	71

РОЗДІЛ III. ПИТАННЯ ПОЕТИКИ

Тхорук Раїса. Опозиція місто/село у драмах Марка Кропивницького	79
Чиж Наталія. Осмислення смерті у “Щоденнику” Аркадія Любченка ...	88
Хомеча Наталія. Еней на межі ХХ – ХХІ століть: Іван Котляревський та Юрій Андрухович	93
Криловець Роман. Філософська поезія Василя Стуса (на матеріалі збірки “Зимові дерева”)	107
Ярошенко Роман. Літературно-методологічний аналіз розвитку жанру псалма на грані Старого та Нового Завітів	114

РОЗДІЛ IV. ЕСТЕТИЧНА СИСТЕМА ТА РЕЦЕПЦІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Гон Мойсей. Творчість Шолома-Алейхема: українська модель рецепції (1920 – 1930 роки)	123
Бестюк Ірина. Рецепція творчості Михайла Коцюбинського в літературі 20-х років ХХ століття (на прикладі новели “Тіні нетлінні” Михайла Івченка)	132
Кир’янчук Богдан. Герменевтичні концепції Габріеля Марселя	143
Годунок Зоряна. Категорії автора та реципієнта в герменевтичному тлумаченні (на прикладі художньої прози Миколи Хвильового)	154
Хмель Віра. Семантичні коди міфологеми творення в українських колядках і щедрівках	163
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	175

Наукове видання

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ФІЛОЛОГІЇ.
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

*Збірник наукових праць
Рівненського державного гуманітарного університету*

Випуск XIX

Упорядкування
та наукове редагування
*Ярослав ПОЛІЩУК
Олександр КИРИЛЬЧУК*

Комп'ютерна верстка та макет
Олександр КИРИЛЬЧУК

Відповідальний за випуск
Ярослав ПОЛІЩУК

Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету. – Вип. XIX / Ред. кол. Я.О. Поліщук [та ін.]. – Рівне: РДГУ, 2010. – 178 с.

ББК 83
Л 43
8

Підписано до друку 21.10.2010 р.
Формат 60x84. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman Cyr.
Умовн. друк. арк. 11,3. Наклад 300 прим. Зам. № 33/1.