

3. Бовсунівська Т.В. Основи теорії літературних жанрів : Монографія / Т.В. Бовсунівська. – К. : «Київський університет», 2008. – 519 с.
4. Бовсунівська Т.В. Форми міжжанрових трансформацій у сучасній літературі [Електронний ресурс] / Т.В. Бовсунівська // Мова і культура : наукове видання. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бурого, 2009. – Т. 123. – С. 211 – 216. – Режим доступу: www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mik/2009_11.pdf
5. Вахрушев В.С. О системах жанров в литературе и культуре / В.С. Вахрушев // О жанрах и жанровых системах: сборник статей. – Балашов : Редакция альманаха «Весы», 2004. – С. 3 – 22.
6. Головкин В.М. Жанрообусловливание как модус художественного познания (теоретико-методологическая перспектива) / В.М. Головкин // Вестник Ставропольского гос. ун-та. – 2002. – № 29. – С. 91 – 99.
7. Головкин В.М. Жанрообусловливание как проблема теоретической поэтики [Електронний ресурс] / В.М. Головкин // Междунар. научно-теоретическая интернет-конф. «Герменевтика литературного жанра», Ставропольский гос. ун-т (3 – 7 октября 2006 г.). – Режим доступу : <http://conf.stavsu.ru/conf.asp>
8. Гром'як Р.Т. До вивчення джерел розвитку літературних видів і жанрів / Р.Т. Гром'як // Давне і сучасне : Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль : Лілея, 1997. – С. 42 – 45.
9. Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / О.В. Зырянов. – Екатеринбург : Изд-во Уральск. ун-та, 2003. – 548 с.
10. Копыстьянская Н.Ф. Жанровые модификации в чешской литературе / Н.Ф. Копыстьянская. – Львов: «Вища школа», 1978. – 258 с.
11. Кошурникова Т.В. Жанровые модификации в творчестве В.Н. Крупина : автореферат дисс. на соискание уч. ст. канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «русская литература» / Т.В. Кошурникова. – Москва, 2008. – 22 с.
12. Лейдерман Н.Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром) / Н.Л. Лейдерман // Studia Slavistici. – 2008 (V). – С. 147 – 177.
13. Петров А.В. Оды «На новый год», или открытие времени: Становление художественного историзма в русской поэзии XVIII в. : Монография / А.В. Петров. – Магнитогорск : Изд-во МаГУ, 2005. – 272 с.
14. Хорольский В.В. Два «рубежа» веков: от синтеза к атрофии жанра / В.В. Хорольский // Жанровая теория на пороге тысячелетий : сборник тезисов и материалов : IX ежегодная международная конференция (20 – 26 сентября 1999 г., Пушкинские горы). – М., 1999. – С. 13 – 14
15. Beebe T. The Ideology of Genre : a Comparative Study of Generic Instability / T. Beebe. – Pennsylvania State University, 1994. – 303 P.
16. Hart F.E. Embodied Literature: A Cognitive-Poststructuralism Approach to Genre / E.F. Hart // The Work of Fiction: Cognition, Culture, Complexity / [A. Richardson E. Spolsky]. – Aldershot : Ashgate Press, 2004. – P. 85 – 107.
17. Richardson A. Steen F. Literature and the Cognitive Revolution : An Introduction / A. Richardson, F. Steen // Poetics Today. – 2002. – Vol. 23. (2). – P. 1 – 8.
18. Spolsky E. Gaps in Nature : Literary Interpretation and the Modular Mind / E. Spolsky. – Albany : State University of New-York Press, 1993. – 249 p.
19. Stockwell P. Cognitive Poetics : An Introduction / P. Stockwell. – L., N.Y. : Routledge, 2002. – 193 p.

Фелікс ШТЕЙНБУК

ПОВІСТЬ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО „ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ” У КОНТЕКСТІ ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНОГО МЕТОДУ АНАЛІЗУ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

Стаття присвячена розгляду шедевральної повісті М. Коцюбинського „Тіні забутих предків”. В оперті на засади тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів зроблено висновок про те, що, по-перше, смерть актуалізується з моменту усвідомлення особистістю самої себе і що, по-друге, саме таке діалектичне поєднання життя і смерті забезпечує постання на основі тілесного виміру – духовного виміру буття.

Ключові слова: тілесно-міметичний метод, аналіз художніх творів, духовний, тілесний, вимір буття.

The article is devoted to the analysis of the masterpiece novel by M. Kotsubinskiy “The Shadows of the Forgotten Ancestors”. In accordance with the principles of corporal-mimetic method of belles-lettres analysis, the following conclusion has been made: first – the death is actualized at the moment of becoming aware of the personality by itself and, second – such a dialectical synthesis of life and death provides the beginning of the spiritual dimension of the being on the basis of corporal dimension.

Key words: *corporal-mimetic method, belles-lettres analysis, spiritual, corporal, being.*

Статья посвящена рассмотрению шедевральной повести М. Коцюбинского „Тени забытых предков”. Руководствуясь принципами телесно-миметического метода анализа художественных произведений, сделан вывод о том, что, во-первых, смерть актуализируется в момент осознания личностью самой себя и что, во-вторых, именно такой диалектический синтез жизни и смерти обеспечивает возникновение на основе телесного измерения – духовного измерения бытия.

Ключевые слова: *телесно-миметический метод, анализ художественных произведений, духовный, телесный, бытие.*

У сучасному українському літературознавстві існує, щонайменше, дві силуетки М. Коцюбинського – і як людини, і як письменника. Перша силуетка сформована довготривалою, сливе вже сторічною традицією. Друга – виникла нещодавно, будучи насаженою інтенціями щодо спроб так званої постмодерної інтерпретації. Першу можна знайти в усіх, без винятку, офіційних біографіях, які друкуються всюди, починаючи від шкільних підручників і закінчуючи численним сайтами в Інтернеті. Друга ж – належить, переважно, С. Павличко, що присвятила цьому питанню окрему працю з більш ніж промовистою назвою: „Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського” [див. 4, с. 505-524].

Отож, відповідно до постулатів першої силуетки, М. Коцюбинський – це свідомий українець, який понад усе любить „рідну Україну, її народ та мову” [2, с. 285, 286; див. також 1, с. 177]; це один „з найсильніших стилістів в українській літературі” [2, с. 286]; це майстер, що „за десять років навчання <...> пройшов еволюцію „від етнографічного реалізму, імпресіонізму до модернізму, а в кінці життя до їхньої синтези та неоромантизму” [2, с. 306]; і це, нарешті, той, хто „дуже любив свою сім’ю й інтереси кожного члена її” і для кого дружина, Віра Устимівна, була його „любою і духовно близькою людиною” [2, с. 292].

Своєю чергою, риси, які складають другу силуетку, є чи не прямо протилежними, а відтак, поперше, „життя <...> іншого Коцюбинського мало свою драматургію, кодовими словами якої були: пристрасть і їжа” [4, с. 505]. Натомість „у творах він був не тим, ким був насправді <...> А в текстах він ховає власну особистість, свою психологічну і естетичну розгубленість, інфантизм, нарцисизм” [4, с. 522]. По-друге, „Коцюбинський <...> модерністом не був”, і хоча він „у письмі схилився до імпресіоністичної манери”, але „тут <...> не було <...> суперечності”, оскільки „імпресіонізм, цей останній великий стиль XIX століття, був об’єктивним мистецтвом, побудованим на точному відображенні відчуття, враження, спостереження” [4, с. 505]. По-третє, „його багатолітні стосунки з іншою жінкою [Олександрою Іванівною Аплаксіною. – Ф. Ш.] дозволяють припустити, що <...> шлюб [М. Коцюбинського. – Ф. Ш.] не був щасливим” [4, с. 508]. І, четверте, навіть його письменницька майстерність породжує сумніви не тільки у самого М. Коцюбинського [див., наприклад, 4, с. 507; а також 1, с. 179], бо це може свідчити лише про його вимогливість до власної творчості, що є цілком природним для багатьох справжніх митців, а, на думку Д. Чижевського, й у Л. Українці, яка „до багатьох речей М. Коцюбинського ставилася з певною неохотою („розтягнуте”, несмаковите, писане без внутрішньої потреби тощо)” [7, с. 557].

З поданого вище протиставлення можна зробити декілька вступних, а проте важливих висновків. Зокрема, цілком очевидно, що постать М. Коцюбинського є надзвичайно суперечливою, що його особисте життя корелює з його творчою спадщиною лише опосередковано й тільки почасти і що єдина позиція, яка є спільною для будь-яких точок зору, стосується стилістичної довершеності здобутків митця, а більш конкретно – в усіх, без винятку, критиків М. Коцюбинського не викликає застережень його повість „Тіні забутих предків”, яка навіть у випадку з Л. Українкою спричинила „правдивий екстаз” [7, с. 557].

Отже, **мета** цієї статті полягає у необхідності розгляду „Тіней забутих предків” на засадах новітнього телесно-миметичного методу аналізу художніх творів [див. 8], оскільки цей твір став „не тільки одним з кращих творів про чарівний світ карпатських горян” і не тільки „величним гімном красі життя” й „світлим почуттям людини” [2, с. 348], на який у цитованому підручнику з історії української літератури знайшлося аж дві сторінки, а й тим текстом, у якому талант М. Коцюбинського розкрився у найбільшій і у найповнішій мірі.

Зовнішні чинники, що зумовили написання цього незвичного твору, лежать, власне, на поверхні: М. Коцюбинський, будучи людиною, безперечно, і чутливою, і вразливою, не міг не відреагувати на карпатські дивовижі. Але здається, що не буде помилковим і припущення, відповідно до якого природа, наприклад, острова Капрі (теж, до речі, гірська), хоч і не залишила письменника байдужим, але сприймалася ним, радше, у традиційному контексті. За цим контекстом, на думку О. Пахльовської, „в українській літературі, як, зрештою, і в більшості слов’янських літератур, Італія найчастіше зображувалася як напівлегендарна країна...” [5, с. 27]. А це означає, що краса Італії інтерпретувалася у творчості письменника як певна напівабстрактна ідея, що слугувала більш публіцистичному, ніж художньому утвердженню життя. Натомість зовсім інакше сприймалася, сказати б, ідея Карпат, і причини

цього полягають просто у тому, що Карпати були своїми.

Так, звісно, ця „велична <...> природа”, це „первісне життя” і „гуцули – надзвичайно оригінальний народ, з багатою фантазією, з своєрідною психікою” [цит. за: 1, с. 178], – все це якнайповніше відповідало романтичним настановам М. Коцюбинського. Втім, Карпати існували не у заморських країнах, а належали до українського світу, найбільш важливого і дорогого для письменника. Водночас Карпати і суттєво відрізнялися від іншої, добре знайомої частини цього світу. Інакше кажучи, для того, аби подолати буденність, від якої М. Коцюбинський намагався втікати все своє життя, з моменту виникнення у його житті Карпат, потреба в Італії, що до цього часу виконувала роль такого романтичного анклаву, власне, зникла. З цього моменту можна було залишатися у знайомому і улюбленому світі, але при цьому перебувати ніби поза його межами.

Відтак, якщо прийняти як слушну цю думку, то тоді й деякі інші суперечності, пов'язані з життям і творчістю М. Коцюбинського, можна пояснити доволі легко і цілком логічно. Зокрема, йдеться про те, що найбільш прийнятною і комфортною для письменника була ситуація, яка передбачала б можливість виходити за межі звичного і свого світу, але при цьому нікуди за ці межі не виходити. Внаслідок такої постави М. Коцюбинський займає посаду російського чиновника, а у вільний від служби час творить українську літературу. Або: М. Коцюбинський і справді послідовно обстоював українську ідею, але він ні за що не пішов би заради неї на барикади. Або: М. Коцюбинський, можливо, і дійсно кохав О. Аплаксіну, проте він нічого не робив і так і не зробив, аби щось змінити у їхніх стосунках, бо це зруйнувало б звичний і необхідний для нього світ його родини. Врешті-решт, і його повсякчасний потяг до романтики, який характеризував творчість письменника чи не з перших, учнівських спроб, є також – вже, щоправда, художньо-дискурсивним, а проте – досить ефективним способом відриватися „від землі”, в засаді, на цій „землі” залишаючись.

Разом з тим особливості повісті „Тіні забутих предків” тільки поданими вище раціями аж ніяк не обмежуються. Безпосереднє, а також і серйозне вивчення етнографічних матеріалів, присвячених жителям Карпатських гір, дозволило переконатися письменнику в тому, що і самі гуцули, і спосіб їхнього життя, і особливості їхньої самотньої культури були позначені своєрідним романтичним пафосом, з одного боку, спрямованим вгору, а з іншого – у минуле. Перше було зумовлено тим, що гуцули жили у гірській місцевості, а друге – тим, що „глибокий язичник, гуцул, – як стверджував М. Коцюбинський, – все своє життя, до смерті, проводить у боротьбі зі злими духами, які населяють ліси, гори та води. [А] християнством він скористався тільки для того, щоб прикрасити язичницькій культ” [цит. за: 1, с. 178].

Тому й не дивно, що письменник, вже будучи важко хворим, не зміг знехтувати можливістю поринути у цей дивовижний світ, а його повість стала одним з найкращих його творів, оскільки в ній вповні і без жодних обмежень М. Коцюбинський зміг втілити як найблискучіші грані свого таланту, так і найістотніші сторони своєї творчої свідомості і насаги.

Повість „Тіні забутих предків” – це твір, який передусім визначається двома поетикальними настановами: з одного боку, М. Коцюбинський спромігся створити винятково романтичний художній всесвіт, а з іншого – цей всесвіт побудовано на цілком виразній тілесній основі. Так, перше, крім вказаних вище чинників, детерміновано надзвичайно багатою гуцульською демонологією. Натомість друге пронизує весь текст від початку до кінця у найменших дрібницях. Врешті-решт, зміст повісті М. Коцюбинського у редукованому вигляді полягає у розповіді про життя Івана Палійчука від народження і аж до передчасної, трагічної смерті цього головного героя. Але, у певному сенсі, це не історія свідомого становлення особистості, а, радше, романтично зумовлена розповідь про тілесне буття персонажу.

Дивна дитина, яка дев'ятнадцятою народилася у сім'ї Палійчуків, була такою не в останню чергу тому, що „Іван все плакав, кричав по ночах, погано ріс і дивився на неню таким глибоким, старече розумним зором, що мати в тривозі одвертала од нього очі” [3, с. 546]. Відтак через те, що „туго росла дитина”, вона й „була чудна. Дивиться перед себе, а бачить якесь далеке і не відоме нікому або без причини кричить” [3, с. 546]. Власне кажучи, засадничо нічого не змінилося і у подальшому, якщо не рахувати тільки того, що Іван все ж таки виріс на стрункого і міцного „легіня”, а проте внаслідок набутого у дитинстві досвіду так і залишився не без дивини. Прикметно і те, що ми бачимо Івана спочатку у дитинстві та в юності, а потім вже дорослим і змужнілим чоловіком, який повертається після майже семирічного щезнення і перебування на чужині, одружується і декілька років поспіль втішається сумлінним, а навіть й поетичним газдуванням. В останнє погано віриться, і тому коли „він кидав роботу і десь пропадав” [3, с. 575] на певний час, то це сприймається як більш автентична поведінка, що притаманна Івану.

Отож „так йшло життя худоб'яче й людське, що зливалось до купи, як два джерельця у горах в один потік...” [3, с. 577], і це, зокрема, означає, що Іван екзистує життям свого тіла, оскільки через об'єктивні обставини він не може знайти гармонію всередині, а тому змушений шукати її назовні. У зв'язку з цим, ще будучи малим, Іванко тікає з дому або легітимно перебуває поза домом, бо пасе корів, і саме там „зна[ходить], що віддавна шука[є]” [3, с. 549]. Його пошуки, натомість, – це безперервний

процес углядування і дослухування до оточуючого світу, що „був, як казка, повна чудес, таємнича, цікава й страшна” [3, с. 548], і зумовлювався почасти не тільки внутрішнім хворобливим станом хлопчика, а й тим, що „вдома, в родині, Іван часто був свідком неспокою і горя” [3, с. 550].

Утім, це блукання лісами і горами мало на меті не лише втечу до іншого світу – Іван з певного моменту намагався вловити справжню музику того буття, яке точилося навколо і частиною якого він теж, властиво, був. Парадокс і полягав у тому, що, поринаючи у світ природи, хлопчик намагався, передусім, знайти самого себе. Принаймні, Іванко „сідав десь на узбіччі гори, виймав денцівку (сопілку) і вигравав немудрі пісні, яких навчився од старших. Однак та музика не вдовольняла його”, а тому він „з досадою кидав денцівку і слухав інших мелодій, що жили в ньому, неясні і невловимі” [3, с. 548].

Врешті-решт, хоч „трудно було дитині спіймати [цю] химерну мелодію” [3, с. 548], однак він спромігся „в сій дзвінкій тиші почу[ти] <...> тиху музику, яка так довго і невловимо вилась круг його вуха, що навіть справляла муку!” [3, с. 549]. Проте радість через те, що він почув бажану мелодію, а, отже, і себе, була миттєвою, бо з’ясувалося, що за спиною Іванка „на камені верхи сидів „той”, шезник”, і це саме шезник „скривив гостру борідку, нагнув ріжки і, заплющивши очі, дув у флюяру” [3, с. 549].

Якщо взяти до уваги, що за давніми віруваннями гуцулів шезник – це чорт, який раптово з’являється, раптово зникає, і скликає всіх міфічних істот до танку, а Іванко теж не встояв перед цими своєрідними запросинами і, „пожбурнувши денцівку в траву та взявшись у боки, закрутився в танці” [3, с. 550], то тоді цей епізод можна вважати, безумовно, пророчим. Але аж ніяк не у зв’язку з диявольським витівками – все набагато простіше і складніше водночас. Справа у тому, що філософія та поетика танцю мають надзвичайно складний вимір, який корелює і з культурними, і з тілесно-буттєвими сенсами.

Так, зокрема, танець дозволяє і гранично абстрагуватися від зовнішнього спостерігача, і, разом з цим, трансцендентувати власну суб’єктивність. Відомо, наприклад, що Ф. Ніцше вважав танець своєрідною формою мислення, у зв’язку з чим В. Подорога запропонував коментар, відповідно до основних постулатів якого „...танець не створює оптичного простору, де могла б здійснюватися нормативно та за певними каналами орієнтована комунікація; танець – це простір екстатичний, де рух підкорюється внутрішнім біоритмам того, хто танцює, біоритмам, які неможливо виміряти у кількісних параметрах часу, тактом або метром. Семіотика внутрішніх рухів танцюриста є безглуздою. Внутрішнє переживання часу, а іншого у танці немає так само, як немає і „зовнішнього спостерігача” або того, хто не бере участі у танці, будується за логікою трансгресії органічного: всі рухи, на яких би рівнях – фізіологічному або психосоматичному – вони не розташовувалися, – це рухи, що, сперечаючись один з одним, повторюючись, але постійно підтримуючи зростаючу хвилю енергії, спричинюють повну індукцію усіх рухомих подій тіла танцювальника” [6, с. 193]. Йдеться, тобто, про зникнення, про розчинення суб’єктивності у тому, що В. Подорога називає „повною індукцією всіх рухомих подій тіла”, внаслідок чого тіло рухається вже не з волі танцювальника, а через розподіл енергій та індуктивних процесів. Танець, таким чином, знімає зовнішню позицію спостерігача, але не постулює внутрішньої позиції – він реалізує звільнення від зовнішнього поза формами істинно внутрішнього [9, с. 50] і надає усій ситуації, у якій опиняється герой М. Коцюбинського, природного кшталту.

Але і це ще не все тому, що рухи танцю традиційно пов’язуються з рухом у лабіринті. Так, наприклад, добре відомо, що коли Тезей вийшов зі славетного критського лабіринту, прототипу всіх лабіринтів, і досягнув Делоса, то він відсвяткував щасливе закінчення своєї небезпечної пригоди власне танцем, у якому відтворив лабіринтні звиви. З того часу так званий „танок лелек” ритуально повторює прохід Тезея лабіринтом [13, с. 221-233]. Тіло, що танцює, не просто рухається уявним, невидимим (адже найчастіше лабіринтні танці виконуються вночі) простором, воно своїм рухом будує цей простір. Ф. Фронтізі-Дюкру стверджує навіть, що Лабіринт, певно, взагалі не можна сприймати як якусь будівлю, тому що „різноманітність форм, які зображено на монетах у Кноссі, де його репрезентовано то хрестоподібно, то спочатку як прямокутник, а потім як коло, то еквівалентно фігурі закруту [річки] <...> не дозволяє побачити у ньому план будови. Все вказує на те, що йдеться про символічну форму без архітектурного референту” [11, с. 143]. А М. Ямпольський додає, що „лабіринт – це зовнішній малюнок руху тіла, яке прямує до трансформації”. Більш того, „лабіринтний танець ритуально починається рухом вліво – у бік смерті, і закінчується тим, що ланцюжок танцювальників змінює напрямок та символічно воскресає. Танцююче, витке тіло креслить лінію метаморфози” [9, с. 70].

Підсумовуючи наведені вище теоретичні рації, можна ствердити, що танець як тілесно-культурний феномен має амбівалентний зміст, відповідно до якого, по-перше, Іванко залишається природною істотою, що починає рух до смерті з віднайдення у цій природності самого себе. А по-друге, танець провадить також не тільки до смерті, а й до воскресіння. Відтак коли Іван і Юра сходяться у двобої на бартках, то у тексті це позначається як те, що „вони танцювали смертельний танець” [3, с. 584], але при цьому, хоч і будучи обидва поранені, персонажі виходять з кривавого протистояння вцілілими.

Схожу ситуацію можна спостерігати і тоді, коли Юра відвертає хмара з градом від села, хоча безпосередньо, щоправда, у цьому епізоді не йдеться про танок. Утім, це виглядало так, що „коли хмара направо – то й він направо, хмара наліво – і він наліво. Він бігав за нею, борючись з вітром, махав

руками, грозив ціпком. Він вився, як в'юн, по горі, завертаючи хмару, моцувався із нею, спирав..." [3, с. 582]. І якщо порівняти наведений опис несамовитої боротьби мольфара зі стихією з намаганнями Івана захистити Марічку, що перетворилася на нявку, якій загрожував чугайстр, то стає очевидною не лише мотивація, що спричинилася до танку, який виснажив добрий лісовий дух, „щоб Марічка якнайдалі встигла втекти” [3, с. 589].

Передусім звертає на себе увагу той факт, що ще одним вагомим мотивом обох герців є вітер, оскільки багато рис поєднують чугайстра саме з вітром, та й танцює він, за українськими міфологічними уявленнями, як вихор. В обох випадках також не обходиться й без жінки – Юра захищає село, яке персоніфіковано репрезентується через образ Палагни, внаслідок чого після здобутої ним перемоги він одержує винагороду – „Палагна ста[є] любаскою Юри” [3, с. 583]; а Іван боронить Марічку, та оскільки вона перетворилася на нявку, то він, як і належить, стає жертвою цієї облуди. І, нарешті, чи не основне, що поєднує аналізовані епізоди, – це надмір тілесних рухів, які у розгорнутому щойно контексті можна інтерпретувати як танок, результатом якого у випадку з мольфаром стало, образно кажучи, „воскресіння”, а у випадку з Іваном – смерть.

Крім цього, амбівалентний характер танцю особливо виразно дається взнаки у фіналі повісті, коли прощання із загиблим Іваном поступово перетворюється на оргію, тлом якої і стає подібний до попередніх епізодів нестямний і шалений танець. Більш того, в останній частині повісті розгорнуті у просторі тексту стратегії, пов'язанні з тілесно-буттєвою проблематикою, закономірно сягають свого апогею. Ось „трембіти [за]плакали під вікном”, а Іванове „праве око лукаво дивилось з-під піднятого трохи повіка” [3, с. 593], ніби здогадуючись про те, що це – позірний смуток, і нарешті переконавшись у певному надважливому сенсі, якого він дійшов ще коли живим шукав у горах свою Марічку [3, с. 586], бо тепер, вже по смерті, „в піднятому кутику вуст немов застрягло гірке міркування: що наше життя? Як блиск на небі, як черешневий цвіт...” [3, с. 595].

Відтак, попри смерть, тіло Івана продовжувало жити: воно „рушало. Біласті плями, як лишай, повзли по ньому ледве помітною тінню” [3, с. 594], і „по обличчю мерця все розростались плями, наче затасні думки його ворухили, безперестанку міняючи вираз” [3, с. 595]. Цей рух поступово передався і тим, хто прийшов віддати небіжчику останню шану. Прикметно, що почався він „од порога”: спочатку „несміливо тупали ноги, пхалися лікті <...> голоси рвалися та мішались в глухому гомоні юрми. І ось раптом високий жіночий сміх гостро розтяв важкі покрови суму, і стриманий гомін, наче полемін, бухнув з-під шапки чорного диму” [3, с. 594-595].

Ця ніби звична, а насправді дещо дивна у такому контексті метафорика, яка корелює, з одного боку, з образом вогню, а з іншого – зі сміхом, обґрунтовується надзвичайно глибокими раціями. Зокрема, П. Валері вважав, що полум'я є безпосереднім втіленням моменту [14, с. 143], оскільки вогонь функціонує як пам'ять, що зникає у просторі та часі. Так діється через те, що „кожен фрагмент його невловимого тіла є значущим лише у тій мірі, у якій він народився під час знищення тіла, у якій він несе пам'ять про це знищення. Але ця „пам'ять”, як пише М. Ямпольський, є не просто чимось таким, що зникає, а, як і належить пам'яті, вона є становленням, що постійно відновлюється, що воістину маніфестується” [9, с. 302].

У свою чергу, про здатність вогню „одночасно виходити з себе та залишатися у собі” писав С. Бретон [Breton, с. 100], і він також звернув увагу на зв'язок полум'я, що здійснюється вгору, з певним тягарем, який пригнічує вогонь до землі. „Чи не є попіл тим рухливим ґрунтом, у якому вогонь відчуває потребу для того, аби знову піднятися у ритмі *arsis*'а и *thesis*'а, укорінення та сходження? Тоді з міфу до міфу буде відтворюватися цей зв'язок важкого та легкого, тягаря та невагомості” [10, с. 98]. І тоді стає зрозумілим не лише кореляція вогню зі смертю, а й з танцем, що також передусім є втіленням моменту.

Натомість сміх за окресленої перспективи цілком природно вписується у цей контекст не тільки і не стільки як вираз веселості, а як феномен, що його зміст, на думку П. де Мана, завжди становить „відношення <...> між двома „Я”, тобто момент найвищої точки комунікації. Але особливість цього моменту полягає у тому, що це ще „не міжсуб'єктні відношення” [12, с. 212], бо „через сміх комунікують не людські індивідууми, а їхні регресовані тіла, які перетворюються на предмети, на їхні знеособлені „Я” [9, с. 36].

Отож стає цілком зрозумілим, чому всі ці люди, „з очима, в яких ще не встигло згаснуть смертельне світло і затертись образ мерця <...> охоче йшли цілуватись, байдужі до чоловіків, які так само обіймали та тулили чужих жінок” [3, с. 595]: вони „від нього тікали”, „повер[та]лис[я] [до нього] спиною”, намагалися забути [3, с. 595, 596]. Та, як виявляється, досягти цієї мети можна було лише через тілесно зумовлені практики, які дозволяли утвердити життя у парадоксальний спосіб – погоджуючись зі смертю, включаючи її у буттєві перегони. А тому й „скакало на лаві тіло, трясучи жовтим обличчям, на якому усе ще грала загадка усмішка смерті”. Розгадати цю усмішку було неможливо, але її можна було подолати – формально „мідян[ими] гр[ішми], скинут[ими] добрими душами на перевіз”, а насправді – спільною оргаїстичною „забавою” [3, с. 596].

Разом з тим не можна не помітити, що розгляд змісту повісті через призму тілесного буття Івана

нібито цілком елімінує з аналітичного дискурсу образ Марічки. Йдеться, однак, про те, що цей образ додає до загальної картини, змалюваної письменником, суттєві й виразні смислові конотації. Зокрема, тілесне буття Івана набуває вагомого сенсу, як було з'ясовано вище, спочатку через усвідомлення ним самого себе, про що сповістив той перший танок малюка після зустрічі зі щезником. А другим визначальним моментом щодо внутрішнього становлення героя стала саме зустріч з Марічкою, яка набула змісту невід'ємної частини його життя і його, сказати б, „стоти”.

За таких обставин образ Марічки тільки на перший погляд займає другорядне місце у цій історії, тому що без неї жодної історії просто не було б. На доказ цього можна було б навести той факт, відповідно до якого значення образу Палагни визначається її, переважно, фізичною присутністю поряд з Іваном і намаганням за допомогою чорної магії за справою мольфара Юри звести свого законного чоловіка з білого світу. Проте, зрозуміло, що це не Палагна і навіть не її диявольська підступність визначили долю Івана – цю долю, далекі, зумовила присутність, а потому, та ще й у більшому ступеню – відсутність у його житті Марічки.

Натомість сенс нібито безглуздої загибелі дівчинки стає очевидним, власне, у контексті запропонованого аналізу, бо тільки „перед повагою смерті” можна сподіватись на „мудрий спокій”, який „єдна[є] життя і смерть” [3, с. 593], аби на цьому незаперечному ґрунті і постав той величний духовний вимір, що дозволяє жити, радіти життю і тільки у такий, єдино можливий спосіб повсякчасно долати смерть. „Бо що наше життя? Як блиск на небі, як черешневий цвіт... нетривке й дочасне” [3, с. 586].

Таким чином, образний світ неперевершеного твору М. Коцюбинського будується на основі, щонайменше, двох парадоксальних художньо-філософських засад: по-перше, смерть актуалізується з моменту усвідомлення особистістю самої себе і, по-друге, саме таке діалектичне поєднання життя і смерті забезпечує постання на основі тілесного виміру – духовного виміру буття.

При цьому важливо зазначити, що духовність, як вона розуміється у повісті „Тіні забутих предків”, не суперечить тілесності, а виявляє гуманістичний кшталт тілесного буття людини, внаслідок чого ідейно-художній зміст твору М. Коцюбинського не вписується у рамки поетикальних засад жодного з відомих літературних напрямків, а становить передовсім взірць вільної і нічим не скутої творчої письменницької наснаги.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горький М. М. М. Коцюбинський / М. Горький // Капрійські сюжети : „Італійська” проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / [упоряд. В. Панченко]. – К. : Факт, 2003. – С. 175–182. – (Літ. проект. „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).
2. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст. : Підручник : [у 2 кн.] / [за ред. проф. О. Д. Гнідан]. – К. : Либідь, 2005. – Кн. 1. – 624 с.
3. Коцюбинський М. Вибрані твори / М. Коцюбинський. – К. : [Державне](#) видавництво художньої літератури, 1961. – 656 с.
4. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко ; [упорядн. В. Агеєва, Б. Кравченко ; передм. М. Зубрицької]. – К. : Видавництво Соломії Павличко „Основи”, 2002. – 679 с.
5. Пахльовська О. Українсько-італійські літературні зв'язки XIV – XX ст. / О. Пахльовська // Капрійські сюжети : „Італійська” проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / [упоряд. В. Панченко]. – К. : Факт, 2003. – 15–27 с. – (Літ. проект. „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).
6. Подорога В. Метафізика ландшафта / В. Подорога. – М. : Наука, 1993. – 388 с.
7. Чижевський Д. І. Історія української літератури / Д. І. Чижевський. – К. : Видавничий центр „Академія”, 2003. – 568 с. – (Альма-матер).
8. Штейнбук Ф. М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів) : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Знання України, 2009. – 215 с.
9. Ямпольський М. Демон и Лабиринт / М. Ямпольський // Новое литературное обозрение : [научное приложение]. – М., 1996. – Вып. VII. – 336 с.
10. Breton S. Poétique du sensible / S. Breton. – Paris : Cerf. – 417 p.
11. Frontisi-Ducroux F. Obdale : mythologie de l'artisan en Grece ancienne. – Paris : Maspero, 1975. – 493 p.
12. Man P. de. Blindness and insight : essays in the rhetoric of contemporary criticism / Paul de Man ; [introduction by Wlad Godzich]. – London : Methuen, 1983. – 308 p.
13. Santarcangeli P. Le livre des labyrinthes / Paolo Santarcangeli. – Paris : Gallimard, 1974. – 568 p.
14. Valery P. Eupalinos, L'Ame et la danse, Dialogue de l'arbre / P. Valery. – Paris : Gallimard, 1970. – 674 p.