

ИЗПЕПЕЛЕНИЯТ ПАТРИАРХАТ И ТЛЕЕЩАТА ЖАРАВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯТА „СЪН“, „ДУЕЛ“, „СЕНКИТЕ НА ЗАБРАВЕНИТЕ ПРАДЕДИ“ И „НА СКАЛАТА“ НА МИХАЙЛО КОЦЮБИНСКИ

Стефани Стоянова

Анотация: Стаття присвячена проблемі *інтерпретації* творчості Михайла Коцюбинського, в якій автор замислюється над глибокими інтимними почуттями, взаємною вірністю та справжніми духовними цінностями у житті людини. Його високохудожні твори, сповнені любові до всього прекрасного на землі. Проблеми поезики письменника вічні у своїй контрастності: життя і смерть, кохання і ненависть та добро і зло.

Ключові слова: Михайло Коцюбинський, любов, життя, людина, сім'я, почуття, особистість.

В творчеството на українския прозаик Михайло Коцюбински значително място заема темата за семейните отношения. Авторът се старае да разгърне възможно най-богата палитра от образи и конфликти, с които да предаде по-голяма достоверност на всичко, което го заобикаля. По този начин се осъществява и разкриването на множество подтеми, които до голяма степен изобразяват междуличностните връзки в семейната картина. Настоящият текст проследява проблемите в отношенията съпруг-съпруга (разказите „Сън“, „Дуел“, повестта „Сенките на забравените прадеди“), както и любовта като идеал и контрапункт на семейството (в разказа „На скалата“).

Произведенията, разглеждащи връзката съпруг-съпруга, макар и обединени от общата си тематика имат индивидуален характер. Основната идея в „Сън“ е свързана със запазването на любовта в рамките на семейството; в „Дуел“ на преден план е вече загубеният пламък и търсенето на любовта извън дома, а в „Сенките на забравените прадеди“ любовта в дома е заменена от безразличие. Новелата „Сън“ изкарва на повърхността вътрешния свят на главния герой Антон, който преживява дълбока душевна криза. Още от заглавието става ясно, че сънят е движеща сила за развитието на разказа, но силата му се изразява в това, че благодарение на съня героят се преобразява. Уморен да слуша прозаичните сънища на жена си, свързани с еднообразието на действителността, от която се опитва да избяга, Антон копнее за нещо различно, което реалността е неспособна да му даде:

Жаждата за красота, която живееше в душата на Антон, пробуждаше в него желанието да я търси навсякъде, но действителността беше свидлива [...] Той обичаше сънищата. Когато си лягаше, си въобразяваше, че тръгва на нощно плаване по непознато и мрачно море... (Коцюбински 1985: 220–221).

Любовта на героя към съня е подсъзнателно желание за промяна на вече познатата му до болка семейна атмосфера. Дванайсетгодишният брачен живот, обгърнат с рутина, отдалечава съпрузите един от друг до момента, в който Антон се събужда „някак си друг“. Тази другост се

изразява във всеки жест и всяко движение на героя, което променя спокойната и еднообразна обстановка, с която съпругата му Марта е свикнала. Промяната, която лъха дори от походката на съпруга ѝ, започва да събужда в нея някакво отдавна заспало чувство на любопитство и интерес. Коцюбински обрисова идеалното щастие на човек само в съня. По този начин настъпва истинското проглеждане на героите. Докато Антон разказва съня си на Марта, той преживява наяве случилото се в някакво особено състояние, отделящо го от мисълта за болката, която би могъл да причини на жена си. Опиянен от щастието и фигурата на непознатата жена в съновидението, той (съзнателно или не) събужда гнева и ревността на съпругата си. Сънят на Антон показва наличието на още един свят в етюда – този на мечтите. Невъзможно е да не се усети разликата в описанията на реалния свят и този от мечтите на героя. Реалността е свързана с града, дома, съпругата и децата, а символиката на цветовете и подборът на епитетите ясно препращат към мрачната и статична обстановка, в която се намира персонажът – сивото небе, старото корито, гнило блато, пренаситеното спокойствие и т.н. За сметка на действителността светът на мечтите изкарва наяве противоположната символика – този свят е свързан със слънчевата светлина, морето, планините, лодката и непознатата жена, чиито дори физически белези са коренно различни от тези на съпругата му. Този свят изобилства от цветове и живот – полъхът на вятъра, небесносиният лазур, радостната синева и множеството ярки описания на природата и непознатата показват душевното състояние на героя. Ролята на очите, както и в други произведения на Коцюбински, имат особено значение за повествованието. Именно те отразяват случващото се в душата и чрез тяхната промяна виждаме как се променя и душевното състояние на Марта: „Учудените очи на жена му“; „Очите ѝ гледаха неподвижно изпод клепачите“; „Жена му ококори очи и го изгледа с недоумяващ поглед“; „Тя го гледаше, сякаш искаше да изпие от очите му някаква тайнствена отрова...“; „С блеснали очи“; „Очите им се срещнаха за миг, сблъскаха се като кремък и огниво в отчаяна борба...“ (Коцюбински 1985: 228; 230; 224; 242; 244; 239). След разказа на Антон Марта се променя не само външно, но и вътрешно. Тя започва да изпитва онзи прилив на младост, който е загубила с времето. Започвайки да усеща красотата, за която съпругът ѝ разказва, в нея се връща желанието за живот, а появата на непознатата жена, която вълнува душата на Антон, изкарва на преден план ревността и страха на Марта, благодарение на които се осъществява промяната в отношенията на съпрузите. Основната функция на съня е да събуди не само подсъзнанието, но и съзнанието на Марта и Антон. Еднообразието и монотонността подтикват героите да живеят на границата между съзнателното и несъзнателното. Неслучайно съпругът не разграничава действителността от съня. Това е и причината за първоначалното му нежелание да сподели с жена си, защото емоцията от двете състояния е идентична. По същия начин и Марта възприема съня за възможна проекция на реалността, а непознатата жена – за истинска заплаха в техните отношения. Функцията на съня заема ролята на единствената възможна действителност. Сливането на фикция и физическо

съществуване се оказва и причината, която кара Марта да се пробуди от битовизма и сивотата на ежедневието.

В модела за семейните отношения своето място намира не само мотивът за възобновяващата се любов, но и идеята за изневярата. Новелата „Дуел“ изкарва на преден план събития и характери, които впечатляват с дълбокия си психологизъм. Със заглавието на творбата Коцюбински репрезентира и ключовия проблем в произведението, разкриващ причината за конфликта и възможността за евентуален сблъсък. Съсредоточавайки вниманието си върху разобличаването на обществото, писателят представя живота на едно семейство, членовете на което се характеризират с ограничени интереси и тесен светоглед. Ролята на мъжа е свързана преди всичко с кариерата, което позволява на съпругата му Антонина да разруши устоите на дома, започвайки връзка с учителя на дъщеря си. Интересна е и фигурата на учителя Иван Пиддубни, олицетворение на морална деградация, неискреност и лицемерие. В негово лице се открояват недостатъците на обикновения гражданин, готов на множество компромиси със себе си и решен на всяка цена да играе ролята на любовник, с което да измести истинския стопанин на дома.

Идеята на автора е да изобрази действителността такава, каквато е, без да променя обществената среда и психологическата характеристика на героите. Още на първата страница от творбата е поместено в детайли описанието на Антонина Цюпа: „Гледаше къдравата глава на младежа със зеленикавите си сълзливи очи със зачервени клепачи, които винаги ставаха такива след вишновката“ (Коцюбински 1985: 24). Образът на Антонина се разкрива в желанието ѝ да бъде изкусителка и център на внимание, независимо от вече увяхващата ѝ красота. Един от похватите, чрез които съпругата се опитва да оплете учителя, са мелодраматичните писма, хиперболизиращи чувствата ѝ. Независимо от написаното единственото, което Иван усеща е „специфичният дъх на гранясала помада“ (Коцюбински 1985: 27). Театралното поведение на госпожа Антонина въвлеча цялото семейство в катастрофална обстановка. Фалшивите демонстрации на възвишени чувства създават впечатление на измислен спектакъл, което не остава незабележимо за Иван. Учителят много добре осъзнава причината за поведението на госпожата, тя не се нуждае от любов, нежност, защита и себеотдаване. С болезненото си честолюбие тя изпитва необходимост от присъствието на млад и обожаваш я мъж, който непрестанно да демонстрира необикновените си чувства към нея. В постановката между двамата се появява и друг момент – удоволствието, което Пиддубни изпитва от театрализирането на интимните им отношения, надявайки се да ги запази на всяка цена. Приел ролята на един от главните герои в пиесата, той прави всичко по силите си да изпълнява ролята на безнадеждно влюбен мъж, с което да осигури финансовата си стабилност:

Тази любов го измъчваше, но едновременно с това гъделичкаше самолюбието му. Най-много се страхуваше да не стане смешен в очите ѝ. (Коцюбински 1985: 28)

Индивидуалистичната етика на Иван Пиддубни го тласка в измяна на духовните и морални общочовешки ценности. Етика, характеризираща се с погазване на собственото себеуважение за сметка на финансовата си стабилност. Както Антонина, така и Пиддубни играят индивидуалистки за личното си благополучие и изгода. Различната фигура се открива в лицето на съпруга – Микола. При вида на близостта, която споделят любовниците, Микола реагира бурно, но защитава честта си, гонейки учителя от дома си. Изпълненият Иван започва да осъзнава мерзостта си, но в един от епизодите категорично заявява мотивите за стореното от него:

– Е, добре! [...] Ти си направил мръсотия. Вмъкнал си се в едно семейство, посегнал си на чужда жена... Тогава имай смелостта честно да оправиш сметките си. Вземи я и си свий гнездо... Но как? С десетте копейки, които са останали в джоба ти [...]? Ами детето? Нещо напире и се изтръгва през гърлото му [...] ...Старица... остатъци?... Не! (Коцюбински 1985: 30)

Разказът изкарва наяве една дълбоко позната тема в литературата проблематика. Неслучайно М. Коцюбински отправя множество препратки към френската културна традиция и по-конкретно към френската литература от началото на XIX век. Подобно на главния герой от романа на Стендал „Червено и черно“ Жюлиен Сорел, Иван показва, че място в обществото се печели с цената на нравствени компромиси. Приликата между двамата се състои в това, че те са едновременно продукт и огледало на своето време, отражение на заобикалящата ги обществена среда, което е показано неведнъж в разказа:

Очите му неволно се спряха на прозореца и той се сви от болка. Този прозорец го потискаше. Стана от леглото и спусна пердето. След това отново легна и покри главата си с възглавницата (Коцюбински 1985: 28).

Героят има чувството, че е непрестанно наблюдаван. В подкрепа на усещането му свидетелства и функцията на прозореца, която се явява едновременно и граница между две пространства, и свързващо звено на двата свята посредством гледането/виждането. Предназначението на прозореца изисква наблюдаващи и наблюдавани или с други думи – публика и играещи. Зрителите в случая заемат ролята на обществото, което потиска и поставя Иван в ролята на човека, играещ постановка, режисирана и огледална на действителността. Самият опит на индивида да се впише в общоприетата рамка го тласкат към определен начин на поведение, характеризиращ се с поставянето на маска и заемането на социална роля. В това превъплъщение е заложено както успешното присъединяване в обществото, така и падението на личността, загубила собствените си ценности и морални устои в името на материалното си благополучие:

Той чувстваше как от дъното на душата му се надигаха нищожеството, фалишът, компромисът, гледаха го със зелените си очи, извиваха се като усойници и му замайваха главата с тежкото си зловоние (Коцюбински 1985: 31).

Въпреки чувствата, които връхлитат Пиддубни, той продължава спектакъла, режисирайки най-добрия възможен начин за връщането си в дома на Антонина Цюпа: „Тя има нужда от декор...

от дуел!“ (Коцюбински 1985: 30). Антонина е извадка на същото това общество, което го наблюдава и ръководи реализирането на играта му. Старанието на любовника да ѝ се докаже е пряко свързано със старанието му да се докаже на същата тази среда, наблюдаваща го отвъд прозореца:

През спуснатото перде на прозореца го гледаха шестте сиви и ясни петна на стъклата и бледата зимна светлина нахлуваше отвън в стаята (Коцюбински 1985: 31).

Пердето в дома на главния герой напомня функцията на завесите в театъра. Дори при спускането им Пиддубни не успява да се скрие, а е длъжен да продължи с ролята си. Многобройните сюжетни линии, които се опитва да изгради, за да блесне в играта, всъщност показват жалкото му и нерешително малодушие, пресметливостта му и абсолютната липса на смелост в защитаването на собствената си чест. Изпращането на писмото за желания от него дуел първо в ръцете на съпругата Антонина вместо на Микола са показателни за страха от възможен дуел и са символ на липсата на силен характер. Знаейки, че „тя няма да допусне крайност“, Пиддубни отново печели мястото си в техния дом. Парадоксално за творбата е чувството на обида, което обзема не съпруга, а любовника. Като глава на семейството, съпруг и баща Микола прави опит да спаси брака и отношенията си с Антонина, връщайки изгонения от него любовник. Опитът за бунт, който завършва с примирие, е достатъчно показателен за поведенческата същност на съперниците. Произведението показва нуждата на цялото семейство от връщане към първоначалната рутина и живот, невъзможен извън изградената от обществото рамка. Това се вижда най-ярко в края на творбата от думите на дъщеря им:

Благодаря ти, мили боже... Сега всички са щастливи! (Коцюбински 1985: 35)

М. Коцюбински представя в разказа слабостите на героите си, породени от заобикалящата ги среда, ролите, които играят в името на тази среда, и избора да се отдадат доброволно на заблудата си за истинското значение на думата семейство. Друго произведение, в което отново се наблюдава мотива за търсенето на любовта извън рамките на брака, е повестта „Сенките на забравените прадеди“. Безразличието в съпружеските отношения е едно от водещите чувства, които обединява по своята идея повестта и разказите „Дуел“ и „Сън“, но също така ги и различава по отношение на тяхната реализация. Основните теми в повестта, на които Коцюбински спира вниманието си, са свързани с живота и смъртта, човека и природата, любовта и омразата и сблъсъка между езичество и християнство. В „Сенките на забравените прадеди“ чувствата на героите се развиват на фона на подчертаното присъствие на природата. В началото на творбата се разгръща конфликтът между два враждуващи гуцулски рода, Палийчук и Гутенюк, чиито деца Иван и Маричка се влюбват. Създавайки образите на Иван и Маричка, които сякаш не принадлежат на обществото, чиято любов ги извисява и отдалечава от реалността, авторът на принципа на контраста оформя образите на Палагна и Юрий, които са носители на обществеността и желанието за овладяване на природата. Това се оказва и основната предпоставка за трагичната участ, съпътстваща живота на героите. След смъртта на Маричка

Иван не успява да намери щастие дори и след женитбата си за Палагна. Невъзможността за съществуването на тези съпружески отношения произлиза и от причината, поради която той се жени за Палагна:

Година още походи така, а след това се ожени. Нали трябваше да си гледа имота.
(Коцюбински 1978: 50)

В брака им любовта е заместена от практичността. Подобна връзка е обречена на разпад, тъй като е безплодна, както е безплодна и Палагна. Единственото нещо, на което Иван обръща внимание, са животните и спомените, свързани с Маричка. Неспособността и нежеланието му да запали искрата на семейното огнище хвърлят Палагна в търсене на интимна близост далеч от дома:

Тя всеки ден пиеше в кръчмата с магьосника Юра, целуваше се и се прегръщаше с него пред хората, без дори да крие, че си има любовник. [...] Всички говореха за Палагна и Юра; чуваше и Иван, но приемаше всичко равнодушно. (Коцюбински 1978: 61)

Равнодушието на Иван се превръща в основа за създаването на любовен четириъгълник. Дори след смъртта си Маричка продължава да заема главна роля в живота му, поради което е невъзможно да се говори само за отношенията между действителните участници в триъгълника – Иван, Палагна и Юра, без да се спомене индиректното ѝ участие. Топосът на кръчмата също е смислово натоварено пространство и определящо за семейните отношения между Иво и Палагна. Кръчмата, от една страна, е противоположност на дома и семейството в ежедневието, но от друга страна, се явява център на социалния живот. Фигурата на Палагна е част от тази противоположност и е противостояща на образа на Иван, чийто възвишени пориви не могат да се примирят с обществото и света, в които основна роля заема егоизмът, грубата сила и пресметливостта. За разлика от разказа „Дуел“, където се наблюдава неистовото желание на Антонина, Микола и Пиддубни за вписване във висшето съсловие, в „Сенките...“ е представено именно неистовото нежелание и абсолютно несъгласие за сливане с обществената среда. Ако смъртта на Иван се приеме като отказ от участие и присъединяване към социума, то в такъв случай повестта утвърждава победата на духа и възвишения идеал над материята и низките страсти, управляващи настоящето.

„Сенките...“ е едно от ключовите произведения и за изграждането на т.нар. подтема за любовта като алтернатива на семейството. При вече разгледания проблем в отношенията съпруг–съпруга парадоксално се оказва извеждането на темата за любовта извън рамките на брака. Текстовете на Коцюбински се характеризират именно с такова противопоставяне на взаимоотношенията семейство–любов, което ясно показва, че истинските чувства не могат да съществуват в границите на патриархалния светоглед. Самите ценности, наложени от прадедите, са силно изкривени в настоящето. Ограниченията на родовите виждания поставят индивида рано или късно в омагьосания кръг на сивото ежедневиe, еднообразие и скука („Сън“); модерните тенденции на обществените порядки принуждават героите да се примиряват с изневярата или да

се впускат в нея („Дуел“); трудностите на човека, който трябва да се грижи сам за дома си, го подтикваат към решението да се задоми, въпреки липсата на емоции („Сенките на забравените прадеди“). Това е и основната причина любовта да бъде търсена извън криворазбраните представи за брачния живот.

Темата за любовта като контрапункт на семейството е основна и за разказа „На скалата“, в който подобно на „Сенките...“ Коцюбински ни предоставя един драматичен сюжет с трагичен финал. И тук е засегнат наболелият въпрос за изконните човешки права и смъртта като изход и спасение на човешката душа. Бунтът срещу наложените правила и бягството на главните герои се явяват единственият начин за постигане на бленуваната свобода. Действието в творбата се развива в неопределено татарско село, на брега на Черно море, в което кримската татарка Фатма попада против волята си. Сключването на брака между Фатма и Мемет е противоестественно поради това, че не се осъществява на базата на любовта между двама души, а тъкмо напротив, благодарение на материалната възможност на Мемет. Неслучайно в произведението се набляга на начина, по който тя вижда това място:

Тя беше от планините. От далечно планинско село, където живеяха други хора, с други обичаи, където останаха приятелките ѝ. Там нямаше море. Дойде месарят, плати на баща ѝ повече, отколкото можеше да дадат техните момци, и я взе със себе си. Противен, груб, чужд като всички хора тук, като целия този край. Тук няма роднини, няма приятелки, няма добри хора. Това е краят на света... (Коцюбински 1985: 16).

Фатма е чужда за тези хора, за обичаите им, чужда е и за съпруга си, той е груб и противен, властен, неспособен да събуди любовта ѝ. Интересен е начинът, по който истински различният герой Али е точно тази фигура, която не отблъсква героинята със своята другост. С появата на чужденеца у Фатма изчезва чувството на страх, а на негово място се появява желанието за освобождаване от пленническият живот. Любовта, която се заражда между двамата, ги тласка в борба срещу нарушаването на човешките чувства и в стремежа за извоюване на собствената си независимост. Бягството им обединява всички дотогава разединени татари поради това, че то е свързано с накърняването на едно от най-важните ценности за тях – достойнството на рода:

Татарите шумяха. Всички тези роднини, които до вчера си чупеха главите в свадите за водата, сега бяха споени от чувството, че са оскърбени. Засегната беше не само честта на Мемет, но и честта на целия род (Коцюбински 1985: 19).

Опитът за спасение на влюбените ги отвежда на ръба на скалата, заобиколени от обезумелите очи на татарите, в които ясно се чете омразата и желанието за мъст. Фатма осъзнава, че единственият възможен изход за избавление от затвора, в който се намира, е смъртта, защото заплахата от поробването на духа и животът в нещастие са по-страшни и непоносими от гибелта. За разлика от Мемет и останалите, Али не успява да разбере решението на любимата си. Облян от гнева и яростта на Мемет и целия татарски род, „гърдите на Али престанаха да дишат“, с което

„честта на рода беше спасена от позор“ (Коцюбински 1985: 22). Особено ярки и значими са описанията в края на т.нар. от Коцюбински „акварел“. Независимо от трагичната участ на двамата влюбени, финалните описания изпълват читателя с оптимизъм („Морето се сливаше със слънцето в радостна усмивка“, „Всичко се усмихваше“; Коцюбински 1985: 23). Живописните описания активно съдействат за изграждането на единство между природната картина и фабулата в произведението. Омразата срещу чужденеца, опитал се да постави честта на татарската общност под въпрос, изисква и отпращането му по начина, по който е дошъл – на лодка в морето. Пускането на лодката с тялото на Али показва своеобразната победа на любовта и духа над материята, обществените нрави и унищожавашите индивидуалността традиции:

Али плуваше към Фатма... (Коцюбински 1985: 23).

В отношенията между Иванко и Маричка любовта е водещата сила, без която съществуването на главния герой е обречено на гибел: „Иван тъгуваше и съхнеше, губейки силите си.“ (Коцюбински 1978: 61). При Фатма и Али любовта е своеобразен протест срещу установените традиции. Тя е възраждаща за живота на героите, тъй като едва след зараждането на тази любов те наистина осъзнават смисъла на своето съществуване и значението на човешката свобода:

Сега тя често излиза на покрива на кафенето, обляга се на дървото и гледа морето... Не, тя не търси морето, а следи червената чалма на чужденеца, сякаш очаква, че ще види очите му – големи, черни, горещи, каквито ѝ се присънват. Там, на крайбрежния пясък, вече е цъфнало любимото ѝ цвете – минзухарът. (Коцюбински 1985: 17).

Чувствата и при двете двойки се разгарят като протест срещу обществените закони, традиции и норми. Но докато при Иванко и Маричка любовта все пак е намерила своето физическо осъществяване, при Али и Фатма тя остава в своята платоничност и идеалност. Тази възвишеност извисява и събира героите, сякаш съвсем природно и естествено и след тяхната смърт.

Михайло Коцюбински изкарва на преден план проблема за смисъла от семейството, за семейството като изграждаща функция на личността, за отношенията между съпрузи и за любовта, невъзможна за осъществяване в рамките на дома. Основната причина за разминаването във възгледите на персонажите е, че те не принадлежат към един общ идеал и светоглед. Всеки от тях прекрочва определена и вече установена от патриархалното общество граница, което създава и предпоставки за междуличностните конфликти в отношенията между съпрузите. В този обществено обусловен свят авторът обръща внимание и на мотива за любовта, тъй като той е невъзможен за осъществяване именно в подобна среда. Героите, които изпитват истински и възвишени интимни чувства, са далеч от междусъпружеските взаимоотношения, защото бракът е отново неестествен и наложен от обществените норми и порядки. Психологическото състояние на героите е определящо за изграждането на социалното им поведение. Именно менталността им тласка някои от тях да се борят за правото си на щастие и свобода извън строго регламентирани

рамки. Различавайки се от общоприетите представи за съществуване, някои персонажи се превръщат от обикновени наблюдатели на мъката и тежестта, която е дълбоко залегнала в душите им, в хора, които чувстват, градят и участват в създаването на една различна, нова и освободена от предразсъдъци действителност дори с цената на живота си.

ЛИТЕРАТУРА:

Агеева 1994: Агеева, В. Украинська імпресіоністична проза. Київ, 1994, с. 158.

Ефремов 1922: Єфремов, С. Михайло Коцюбинський. Київ–Ляйпціг, 1922, с. 184.

ИУЛ 1967: Історія української літератури (кінець ХІХ– початок ХХ ст.). [За ред. Н. Жук]. Київ: Видавництво Київського університету, 1967, с. 476.

Коцюбински 1978: Коцюбински, М., Украинка, Л. Избрани творби. София: Народна култура, 1978, с. 19–265.

Коцюбински 1985: Коцюбински, М. На скалата. София: Народна култура, 1985, с. 287.

Коцюбински 1988а: Коцюбинський, М. Твори в двох томах. Т.1. Повісті та оповідання (1884-1906). Київ: Наукова думка, 1988, с. 583.

Коцюбински 1988б: Коцюбинський, М. Твори в двох томах. Т.2. Повісті та оповідання (1907-1912). Статті та нариси. Київ: Наукова думка, 1988, с. 496.

Черненко 1977: Черненко, О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. Образ людини в творчості письменника. Київ: Сучасність, 1977, с. 144.

Интернет източници:

Вдович 2010: Вдович, О. Імпресіоністичний пейзаж та його роль у новелах М. Коцюбинського. 27.05.2010 р. – В: Науковий блог. <<http://naub.org.ua/?p=1054>>, посетен на 06.06.2018 г.

Терзийска 2016: Терзийска, Л. Някои особености в развитието на неоромантизма в украинската литература. – В: Алманах „Българска украинистика“, 5 – 2016. с. 77–85. <www.bgukrainistika.com/widgets/Filemanager/uploads/anon/Almanah_5.pdf>, посетен на 06.06.2018 г.

Информация за автора:

Стефани Стоянова – магистър

Софийски университет „Свети Климент Охридски“

бул. „Цар Освободител“ 15, София, 1504

e-mail: st_stoyanova@abv.bg