**СХІДНОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ДАЛЯ**

**Факультет гуманітарних наук педагогіки та психології**

**Кафедра української філології та журналістики**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

**освітньо-кваліфікаційного рівня** **МАГІСТР**

напряму підготовки **035 «Філологія»**

спеціальності **035.01 «Філологія. Українська мова та література»**

на тему: ***«ПОЛІАСПЕКТНІСТЬ СИМВОЛУ В ІМПРЕСІОНІСТИЧНИХ НОВЕЛАХ М.КОЦЮБИНСЬКОГО»***

Виконав: студент групи УМЛ-17 зм

Макогон Тетяна Володимирівна

 (прізвище, та ініціали) (підпис)

Керівник проф. Пустовіт В.Ю. … …………………….

 (прізвище та ініціали) (підпис)

Завідувач кафедри Бондаренко Г.П. ……………………….

 (прізвище та ініціали) (підпис)

Рецензент Цалапова О .М.

 (прізвище та ініціали)

 **Сєвєродонецьк – 2019**

СХІДНОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ДАЛЯ

Факультет гуманітарних наук педагогіки та психології

Кафедра української філології та журналістики

Освітньо-кваліфікаційний рівень: магістр

Напрям підготовки: 035 «Філологія»

Спеціальність 035.01 «Філологія. Українська мова та література»

|  |
| --- |
|  **ЗАТВЕРДЖУЮ****Завідувач кафедри**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_“\_\_\_\_” \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_2018 року |

**З А В Д А Н Н Я**

**НА МАГІСТЕРСЬКУ РОБОТУ СТУДЕНТУ**

Макогон Тетяні Володимирівні

 (прізвище, ім’я, по батькові)

 Тема роботи «Поліаспектність символу в імпресіоністичних новелах М. Коцюбинського»

Cпец. завдання: на підставі аналізу наявних наукових праць про символ простежити аспекти дослідження символіки як компонента української новели; визначити ідейно-естетичне поле символу у новелах М. Коцюбинського; дослідити особливості художньої інтерпретації образів-символів в імпресіоністичних новелах письменника; розробити методику вивчення новелістики на основі поетики малої прози; суттєвих і специфічних ознак змістовної форми її найбільш поширених різновидів; запропонувати студентам відповідні моделі аналізу.

 Керівник роботи ‒ Пустовіт Валерія Юріївна, доктор філологічних наук, професор

затверджені наказом вищого навчального закладу від “\_\_\_”\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_20\_\_року №\_\_\_

2. Строк подання студентом роботи вересень 2018 року.

3. Вихідні дані до роботи: дослідити систему символів української новелістики, шляхи їхньої індивідуально-авторської трансформації та функції в системі ідейно-художніх і виражальних засобів української новелістики, її наративної та образної структур.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити) визначити закономірності й специфіку перетворення художніх образів твору на символи, з’ясувати роль символу в наративній організації новели та обґрунтувати його значення в імпресіоністичних новелах М. Коцюбинського; зробити висновки.

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов’язкових креслеників)

6. Консультанти розділів роботи

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Розділ | Прізвище, ініціали та посада консультанта | Підпис, дата |
| завдання видав | завданняприйняв |
| І | Пустовіт В.Ю., професор, наук. керівник |  |  |
| ІІ | Пустовіт В.Ю., професор, наук. керівник |  |  |
| ІІІ | Пустовіт В.Ю., професор, наук. керівник |  |  |
| висновки | Пустовіт В.Ю., професор, наук. керівник |  |  |
| додатки | Пустовіт В.Ю., професор, наук. керівник |  |  |
| Оформлення списку літератури | Пустовіт В.Ю., професор, наук. керівник |  |  |

7. Дата видачі завдання\_грудень 2017 року

**КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| №з/п | Назва етапів дипломного дослідження | Строк виконання етапів | Примітка |
| 1. | Збір інформації, робота над бібліографією | 5.02.18 |  |
| 2. | Актуалізація теми, постановки мети і завдань дослідження, складання робочого плану | 22.02.18 |  |
| 3. | Робота над розділом 1  | 3.03.18 |  |
| 4. | Робота над розділом 2 | 10.04.18 |  |
| 5. | Робота над розділом 3 | 12.05.18 |  |
| 6. | Робота над висновками, оформлення випускної роботи бакалавра | 30.05.18 |  |
| 7. | Підготовка до друку наукової статті | 10.10.18 |  |
|  |  |  |  |

**Студент \_\_\_\_\_\_\_\_\_**  Макогон Т.

 ( підпис ) (прізвище та ініціали)

**Керівник роботи ---------------** Пустовіт В.Ю.

 ( підпис ) (прізвище та ініціали)

Примітки:

1.Форму призначено для видачі завдання студенту на виконання дипломного проекту (роботи) і контролю за ходом роботи з боку кафедри

2.Розробляється керівником дипломного проекту (роботи). Видається кафедрою.

**З М І С Т**

**ВСТУП**…………………………………………………………………………….3

**РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ОБРАЗІВ-СИМВОЛІВ В ІМПРЕСІОНІСТИЧНИХ НОВЕЛАХ**………..…………………

1.1. Теорія символу. Поняття «символ», «образ-символ»………….

1.2. Трансформації символу в образній структурі української новели…….

1.3. Специфіка національної новелістики з погляду сучасних концепцій…..

**РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ МОДИФІКАЦІЯ ОБРАЗНОЇ СИМВОЛІКИ В ІМПРЕСІОНІСТИЧНІЙ НОВЕЛІСТИЦІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО**………………………………………………….………

2.1. Ідейно-естетичне поле символу у новелах М. Коцюбинського……...…

2.2. Особливості художньої інтерпретації образів-символів у новелі «Intermezzo» М. Коцюбинського……………………………………………….

2.2.1. Художнє осмислення сакрального солярного символу в новелі «Intermezzo»

2.4. Акварельність символів у новелах «На камені», «На острові», «Цвіт яблуні»…………………………………………………………………...……….

**РОЗДІЛ 3. МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ МАЛИХ ЕПІЧНИХ ЖАНРІВ**

* 1. Філософсько-психологічні засади осмислення української новелістики
	2. Специфіка вивчення малої прози………………………………….

**ВИСНОВКИ**……………………………………………………………………..

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**……………………………………….

**ДОДАТКИ***...……………………………………………………………………….*

**В С Т У П**

 **Актуальність теми дослідження**. Художня мала проза в національній літературі вирізняється багатством формо-змістових модифікацій; «чіткіших та багатших» (І.О.Денисюк), ніж у російській; характеризується яскравою своєрідністю та оригінальністю, здатністю до експериментаторських пошуків. Вітчизняні літературознавці наголошують, що новелістична частина прозової спадщини митця потребує якнайпильнішої уваги, адже малі прозові різновиди, особливо оповідання, в українському письменстві були і залишаються популярною жанровою формою.

 Огляд сучасних розвідок із жанрології дозволяє зробити висновок, що фундаментальні характеристики епічної поетики – відображення життя у всій його складності й повноті, об’єктивованість розповіді, сюжетна подієвість, багатосторонність, системність характерів, вмотивованість вчинків, обставин, подій та ін. – не завжди притаманні малій прозі. Низка теоретиків літератури обґрунтували: властивості і структура великої та малої епіки не те що відмінні, але багато в чому протилежні.

 У художній практиці якнайкраще проявляється самобутність незмінних цінностей нації, культури; українське ж красне письменство саме в новелістиці сягає своєї повноти, довершеності, надолужує західноєвропейські літератури.

 М. Коцюбинський посідає одне з чільних місць в історії української літератури. Його повісті, оповідання та новели яскраво відтворюють не тільки глибинні соціальні зрушення в суспільстві кінця XIX – початку XX ст., а й активні пошуки, якими характеризувався літературний процес на межі двох століть. Творчість письменника і на сьогодні є актуальною, адже провідною темою класичної літератури завжди були пошуки сенсу життя через розуміння загальнолюдських категорій добра і зла, життя і смерті, любові та самотності.

 М. Коцюбинський увійшов в українську літературу як майстер імпресіоністичної новели. Вишуканий імпресіонізм письменника виявляється в надзвичайній тонкості психологічного заглиблення в усі душевні порухи людської душі. Типологічною ознакою імпресіоністичного стилю є асоціативність символобачення. В основі імпресіоністичних новел М. Коцюбинського лежать процеси психологізації світосприйняття та враження, одним із допоміжних засобів використання яких є образ-символ.

 У поетизації двоєдності «людина-природа» як сталої прикмети українського національного письменства особливого значення в кінці ХІХ - початку ХХ століть набуває символізація наскрізної деталі та фольклорного образу. Плідним ґрунтом для дослідження символів та їхнього функціонування в структурі художнього тексту є українська новелістика, показова посиленою увагою автора до зображення внутрішнього світу людини, урізноманітненням наративної структури, збагаченням поетичної семантики, використанням художніх засобів суміжних мистецтв, лаконізму викладу.

 Вагомий внесок у вивчення української новелістики періоду зламу століть належить Ф. Білецькому, С. Єфремову, Г. Майфетові, В. Фащенку, Б. Якубському; сучасним українським науковцям В. Агеєвій, Г. Гримич, Т. Гундоровій, І. Демченко, І. Денисюковій, Н. Калениченко, М. Кодакові, М. Легкому, С. Павличко, С. Пригодієві, Н. Шумило, О. Юрчук; літературознавцям української діаспори М. Глобенку, Г. Грабовичу, Ю. Луцькому, Ю. Шерехові.

 Своєрідність використання символів у творчості українських прозаїків різних епох досліджували Л. Горніцька-Пархонюк, Л. Дем’яненко, М. Дмитренко, М. Ільницький, Ю. Клиновий, М. Комариця, О. Копач, Ю. Кузнецов, В. Лесик, Н. Лобур, В. Панченко, В. Пахаренко, В. Погребенник, Ф. Погребенник, О. Рисак, О. Рябініна, О. Сімович, О. Черненко, О. Юринець.

 З наукових надбань зарубіжних дослідників в осягненні природи символу та символічного для нашої роботи важливими є праці М. Бахтіна, А. Бєлого, О. Лосєва, М. Рубцова, Н. Фрая, П. Флоренського, З. Фройда, В. Шкловського, Г. Юнґа, Р. Якобсона.

 Вивчення творчості М. Коцюбинського знаходиться у колі уваги багатьох критиків і літературознавців, таких як В. Агєєва, Н. Головченко, М. Грицюта, Б. Запотоцький, Н. Калениченко, М. Коцюбинська, Ю. Кузнєцов, Г. Логвин, Г. Месникова, Л. Новикова, Я. Поліщук, Г. Сохань, О. Черненко та багато інших. Зокрема, В. Агєєва займається дослідженням творчості М. Коцюбинського як представника українського модернізму, характеризуючи психологічну специфіку внутрішнього світу героїв та засоби її вираження; аналіз творів письменника у порівнянні з творами Кнута Гамсуна, Івана Буніна подає Н. Головченко; стильові моделі у творчості М. Коцюбинського вивчають Б. Запотоцький, Н. Калениченко; Ю. Кузнєцов вивчає стильові моделі, поетику художньої деталі та її функціональне значення у творах М. Коцюбинського з позиції сучасного літературознавства; М. Коцюбинська виявляла специфіку художнього слова прозаїка на рівні тропіки, акцентуючи на її змісті та способі вираження, а також на характері цих тропів як елементів наративних структур письменника; Г. Месникова приділяє увагу засобам вираження й шляхам досягнення естетичного ефекту в творах письменника, досліджуючи тенденції до мистецького синкретизму в художній прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.; дослідниця з діаспори О. Черненко намагалася осягнути концепцію людини у творчості українського прозаїка крізь призму імпресіоністично-психологічного підходу.

 Актуальність дослідження полягає в тому, що в сучасному літературознавстві змінився підхід до трактування літератури, який потребує «нового прочитання» та інтерпретації вже відомих творів українських письменників. Так, роль вияву імпресіонізму у творчості М. Коцюбинського вимагає концептуального переосмислення на основі новітніх здобутків літературознавства у сфері символізації. Тому, щоб краще орієнтуватися у сучасному трактуванні класичної літератури, слід звернутися до імпресіоністичної прози письменника, яка є цінним матеріалом для дослідження образів-символів. Незважаючи на широкий спектр дослідження творчості М. Коцюбинського, в історії української літератури досі немає спеціальної комплексної наукової роботи про символічну картину світу в імпресіоністичній новелістиці письменника. Власне, відсутність спеціальних праць, присвячених дослідженню особливостей інтерпретації образів-символів в імпресіоністичних новелах М. Коцюбинського, зумовлює вибір теми магістерського дослідження.

 **Мета дослідження –** визначити закономірності й специфіку перетворення художніх образів твору на символи, з’ясувати роль символу в наративній організації новели та обґрунтувати його значення в імпресіоністичних новелах М. Коцюбинського.

 Для реалізації поставленої мети передбачено розв’язання наступних **завдань**:

* на підставі аналізу наявних наукових праць про символ простежити аспекти дослідження символіки як компонента української новели;
* визначити ідейно-естетичне поле символу у новелах М. Коцюбинського;
* дослідити особливості художньої інтерпретації образів-символів в імпресіоністичних новелах письменника;
* розробити методику вивчення новелістики на основі поетики малої прози; суттєвих і специфічних ознак змістовної форми її найбільш поширених різновидів; запропонувати студентам відповідні моделі аналізу;
* формувати у майбутніх учителів-словесників уміння, осмислюючи з учнями прозовий твір, обирати ті види навчальної діяльності, які зумовлює не лише родова, а й жанрова природа, особливості виучуваного твору.

 **Об’єкт магістерського дослідження** – мала проза, імпресіоністичні новели М. Коцюбинського.

 **Предмет магістерського дослідження** – система символів української новелістики М.Коцюбинського, шляхи їхньої індивідуально-авторської трансформації та функції в системі ідейно-художніх і виражальних засобів.

 **Методи дослідження**: аналіз, синтез інформації, одержаної з філософських, культурологічних, літературознавчих, психолого-педагогічних джерел; метод структурного аналізу, системно-описовий метод, історико-літературний та типологічний методи, культурно-історичний метод. Ми послуговувалися також біографічним методом, оскільки поштовхом для виникнення деяких художніх образів-символів новели стали особисті почуття та реально пережиті враження самого М. Коцюбинського.

 **Теоретико-методологічну основу дослідження** складають праці вітчизняних і зарубіжних учених з методології літературознавства. Робота ґрунтується на засадничих ідеях сучасної генології (праці М.М.Бахтіна, Т.В.Бовсунівської, Ю.І.Ковалева, Н.Х.Копистянської, С.А.Крижанівського, Г.Маркевича, Г.М.Поспєлова, Р.Сендики, С.Скварчинської, Р.С.Співак, А.О.Ткаченка, М.П.Утєхіна, Н.Фрая, Л.В.Чернець та ін.), поетики (студії Г.Д.Клочека, М.П.Кодака, М.Ласло-Куцюк, Н.Д.Тамарченка, Ц.Тодорова та ін.), теорії літератури, художньої малої прози зокрема (праці Т.І.Гундорової, О.Д.Гнідан, І.О.Денисюка, О.В.Єременко, І.В.Качуровського, Л.В.Мацевко-Бекерської, М.А.Петровського, В.Ф. та Ф.П.Погребенників, Я.О.Поліщука, О.П.Сулими-Блохиної, Ю.М.Тинянова, Б.В.Томашевського, В.В.Фащенка, І.Я.Франка, В.Є.Халізєва, П.П. Хропка, Н.М.Шумило, А.Б.Юриняка та ін.).

 **Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому полягає в тому, що в українському літературознавстві вперше зроблено спробу створити цілісне уявлення про розвиток вітчизняної новелістики кінця ХІХ - початку ХХ століть з урахуванням естетики символотворення. Зокрема, в результаті аналізу мистецької символіки визначено роль фольклорної, музичної, живописної символічної деталі в творенні образів культурних феноменів, відкритих для подальших інтерпретацій, у новелістиці М.Коцюбинського.

 **Теоретичне значення** полягає у вивченні поетики художнього твору, де система символів має значення для виявлення національного світовідчуття та своєрідності світогляду автора. Опис широких семантично-стилістичних можливостей слів-символів в образній структурі української новелістики, їх аналіз як активного виражального засобу словесної творчості мають істотне значення для дослідження мови художнього твору, літературних родів і жанрів, різних стильових тенденцій.

 **Практичне значення.** Результати дослідження можуть бути використані у лекційних курсах з історії української літератури; у викладанні спецкурсів, присвячених творчості українських новелістів межі століть, зокрема М.Коцюбинського; у проведенні спецсемінарів з проблем естетичної й світоглядної функції символіки в художньому творі та дослідження новели як особливого типу символічної картини світу в українському письменстві; у написанні курсових, дипломних і магістерських робіт із історії української літератури.

 **Апробація результатів дослідження**. Матеріали роботи були апробовані на студентських днях науки у Східноукраїнському національному університеті імені Володимира Даля.

 Окремі положення обговорювалися на засіданні кафедри української філології та журналістики Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

 Під час проходження педагогічної практики матеріали застосовувалися при підготовці до лекційних і практичних занять. З теми наукового дослідження опубліковано й виголошено доповідь на студентській науковій конференції **Слобожанська беседа-11. Лінгвістика тексту і вивчення української ментальності : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Старобільськ,  9 листоп. 2018 р.) / ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”; за ред. проф. Глуховцевої К. Д. – Вип. 11. – Старобільськ, 2018. – С. 172-176.**

 **Структура роботи.** Магістерське дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків і додатків. Список використаної літератури налічує 115 джерел. Загальний обсяг тексту – 99 сторінок.

**РОЗДІЛ 1**

**ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФУНКЦІОНУВАННЯ**

**ОБРАЗІВ-СИМВОЛІВ В ІМПРЕСІОНІСТИЧНИХ НОВЕЛАХ**

**1.1. Теорія символу. Поняття «символ», «образ-символ»**

 Історико-літературний процес в Україні періоду кінця ХІХ - початку ХХ століть являє собою складну динамічну систему. Внаслідок творчого переосмислення здобутків новітньої європейської естетики та посиленого інтересу до прадавніх міфо-фольклорних символів в українському письменстві виникають водночас різні парадигми художнього осягнення світу, своєрідно виявляючись у неоромантизмі, символізмі, імпресіонізмі та експресіонізмі.

 Суперечливість та різноплановість літературного процесу пояснюється й тим, що в творчості різних авторів згадані стильові тенденції перебувають у постійній взаємодії, визначаючи індивідуальність письменника.

 Поняття динамізму, мінливості, суперечливості, які є головними константами перехідного періоду порубіжжя століть, наклали відбиток і на характер самоусвідомлення літературного періоду. На зміну одновимірному трактуванню літератури як відображення довкілля приходять нові рівні його розуміння — самовираження, моделювання. При цьому спостерігається синтез архетипів національної культури та оригінальних філософсько-естетичних ідей у поєднанні з творчим переосмисленням шляхів пізнання дійсності, накреслених в європейській філософській думці межі століть.

 У поетизації двоєдності «людина-природа» як сталої прикмети українського національного письменства особливого значення набуває на помежів’ї століть. Відображення людини в оточенні світу речей неминуче перетворює предмет на складову частину образу персонажа: образ предмета у свідомості читача супроводжує образ героя, або навіть стає його образним еквівалентом, метафоричною заміною. Предмет грає роль атрибута персонажа, зовнішнього вираження його властивостей і функцій. Але предмети не тільки характеризують кого-небудь з героїв. У них є і більш широка функція – створення образу соціального середовища, до якої належить персонаж.

 Соціально-типізуюча функція – стійка риса предметного світу у творах реалістичної літератури: адже центральне для реалізму поняття соціального середовища в значній мірі виявляє себе у формах організації побуту, у побутових речах. Проте соціальна конкретність зображених предметів доповнюється їх «символічною навантаженістю».

 Крім засобів створення образу середовища і людини-персонажа, предмет може стати самостійним діючим суб'єктом. У цьому випадку образ предмета – це не деталь портрета, інтер'єру, пейзажу, а персонаж. Багаторазово повторюючи в тексті, супроводжуючи розвиток сюжету і нерідко варіюючись у міру його розвитку, образ предмета стає одним із лейтмотивів твору, тобто входить в каркас смислової структури. Предмети частіше за все розглядаються як символи.

 В основі символізації образу предмета в художньому творі лежать висхідні до старовини магічні уявлення про зв'язок предметів з Універсумом (у тому числі зі світом богів) і людиною. Подібні погляди існували не тільки в далекому минулому: ми й зараз, купуючи сувенір, пов'язуємо предмет з будь-якою подією або місцем, яке ми відвідали, а роблячи подарунок, асоціюємо себе з предметом у свідомості іншої людини.

 У традиції культури закріпився образний зв'язок між певними предметами і системою абстрактних понять. Так виникли загальнокультурні символи дзеркала, чаші, меча, яблука, яйця тощо. Багато схожих символів носять міжнаціональний характер. Звичайно, присутність образів подібних предметів не завжди свідчать про їх символічну функцію, але змушують припускати її. Аналізуючи текст, можна виявити у ньому наявність таких образів системи взаємопов'язаних значень, що йдуть від конкретного до абстрактного. Це і дозволить говорити про ці предмети, як про образи-символи.

 Серед безліччі потреб людини є одна, яка різко відрізняє його від тварин – потреба в символізації. Людина живе не просто у фізичному середовищі, вона живе в символічній всесвіті. Світ смислових значень, у якому вона живе на зорі своєї історії, задавався ритуалами. Ритуальні дії виступали як символи, знання яких визначало рівень оволодіння культурою і соціальну значимість особистості. Отже, вже з самого початку їх появи і до цього часу символи не існують самі по собі, а є продуктом людської свідомості. Людина як мікрокосм створює образ, картину, символ макрокосму-світу.

 Зв'язок між людьми закладений в самому слові «символ». Спочатку цим грецьким словом позначали черепок, що служив знаком дружніх відносин. Прощаючись із гостем, господар вручав йому половинку від розламаного черепка, а другу його частину залишав у себе. Через який би час цей гість знову не з'явився в будинку, його впізнавали по черепку. «Посвідчення особи» – такий початковий сенс слова «символ» в античності. У літературознавчому словнику-довіднику подається таке тлумачення поняття «символ» (з грецьк. – умовний знак, натяк) – предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість, тому не тотожний знакові [50, с. 635].

 Символ – це не образ, а сама множинність смислів, це «неохопні порожнисті форми», це «чистий» текст – безкінечна гра самої культури. Тому символ може змінюватись лише так, як його усвідомлює суспільство. Відчитання смислів, закладених у символ, зумовлене існуванням різних «словників» як в цілому суспільстві, так і в одному індивіді, але твір не вказує правильності відчитаного смислу, він тільки окреслює смислові об’єми, обґрунтовує багатозначність. Тому жодна інтерпретація не охопить усього безмежжя значень: «Розкриваються лише певні низки символів, гомологічні відношення: «значення», яким критика з повним на це правом наділяє твір, – це зрештою тільки ще одне нове цвітіння символів, що утворюють твір» [4,с. 367].

 Інтерес до символу великий не тільки в лінгвістиці, а й у філософії, семіотиці, психології, літературознавстві, міфопоетиці, фольклористиці, культурології тощо. Результатом інтересу стало кілька досить незалежних уявлень про символ:

* символ – поняття, тотожне знаку (в штучних формалізованих мовах)
* універсальна категорія, що відображає специфіку образного освоєння життя мистецтвом (в естетиці та філософії мистецтва);
* певний культурний об'єкт, значення якого є конвенціональним (тобто закріпленим у словниках) аналогом значення іншого об'єкта (у культурології, соціології та ряді інших гуманітарних наук);
* символ як знак, який припускає використання свого первинного змісту як форми для іншого змісту (широке розуміння символу, що існує в багатьох гуманітарних науках – філософії, лінгвістиці, семіотиці).

 Глибока теоретична розробка символічної концепції склалася в німецькій класичній філософії. І. Кант вважав, що символи виникають як «непрямі зображення за аналогією, тобто шляхом «перенесення рефлексії з предмета спостереження на зовсім інше поняття, якому, цілком імовірно, спостережене ніколи не зможе прямо відповідати» [32,с. 374]. Ф. Шеллінг розглядав символ і міф як органічну тотожність ідеї й образу [104].

 У ХХ столітті серед мислителів Західної Європи з’явилися нові символічні теорії. Неокантіанець Е. Кассірер присвятив проблемі символізму свою фундаментальну роботу «Еволюція символічних форм» [33]. Він розглядав людину як «символічну тварину», а мову, міф, релігію, мистецтво й науку – як «символічні форми», за допомогою яких людина впорядковує навколишній хаос.

 Одну з найбільш глибоких концепцій символу в ХХ столітті дав К. Юнг. Він відкинув запропоноване З. Фройдом ототожнення символу з психопатологічним симптомом і тлумачив усе багатство людської символіки як вираз стійких, у своїй останній суті нерозкладних фігур колективного несвідомого, які він називав архетипами [110]. К. Юнг розподіляв символи на «природні» і «культурні». «Природні» походять з беззмістовних змістів психологічного й тому становлять собою величезну безліч варіацій основних архетипічних образів. «Культурні» символи – це, по суті, ті, якими користувалися для вираження «вічних істин» [109, с. 264] і які в багатьох релігіях використовуються дотепер. Ці символи пройшли через безліч перетворень, через процес більш-менш свідомого розвитку й у такий спосіб стали колективними образами, прийнятими цивілізованими суспільствами.

Серед представників американської школи психоаналізу проблему символу розробляв Е. Фромм. У роботі «Забута мова**»** [101] він, даючи класифікацію, розподіляє символи на три види: умовні, випадкові й універсальні. Умовними символами, на думку Е. Фромма, є не тільки слова, але й образи (прапор, герб). Випадковий символ постає як пряма протилежність умовному символу, хоча в них є одне спільне: відсутність внутрішнього зв’язку між самим символом і тим, що він символізує [101,с. 114]. На відміну від умовних символів, випадковий символ не може бути тим самим у різних людей, оскільки зв’язок між подією й символом установлює сама людина. Універсальні символи – це такі символи, у яких між символом і тим, що він означає, є внутрішній зв’язок. До таких символів належить, наприклад, вогонь. Коли ми використовуємо вогонь як символ, то відчуваємо внутрішній стан, що характеризується тими ж елементами, що становлять почуття, які виникають, коли бачимо вогонь, стан енергійної легкості, руху, вишуканості.

І. Кант, Ф. Шеллінг, Г. Гегель, І. Гете висловлювалися про символ як про спосіб пізнання істинного божественного сенсу.

 А. Бєлий стверджував, що «постільки символ є образ, перетворений переживанням, оскільки символісти вказують на потрійний початок символу, усякий символ є тріада, що включає неподільну творчу єдність, у якій сполучаються два складники: образ природи, втілений у звукові, фарбі, слові, і переживання, що вільно розташовує матеріал звуків, фарб і слів» [9,с. 257]. Джерело символізму, як зазначає Андрій Бєлий, пов’язане з містичною основою людини. Ця позиція вплинула на формування погляду на сакральне як на те, що існує виключно у внутрішній природі людини.

 Іншої позиції стосовно символу дотримувався П. Флоренський, який розглядав символ як посередник, за допомогою якого стає можливою взаємна трансформація ідеї у річ і речі в ідею. На його думку, посередницька функція символу пояснюється тим, що він сам є і річ, і ідея.

 О. Лосєв, кажучи про релігійний символ, підкреслює його «зв’язок з реальними, цілком життєвими й часто глибокими спробами людини знайти звільнення від своєї фактичної обмеженості й утвердити себе у вічному й непорушному існуванні, що гостро переживається» [53, с. 191]. Для розуміння символу принциповим є співвіднесення його із вмістом переданої ним культурної інформації. О. Лосєв писав, що символ містить в собі узагальнений принцип подальшого розгортання згорнутого в ньому смислового змісту, тобто символ може розглядатися як специфічний фактор соціокультурного кодування інформації і одночасно – як механізм передачі цієї інформації.

 Цю ж властивість символу підкреслював Ю. Лотман, він зазначав, що культура завжди, з одного боку, – певна кількість успадкованих текстів, а з іншого – успадкованих символів [54, с. 102].

 Термін «символ» по-різному розуміється літературознавцями та лінгвістами. Ю. Степанов, наприклад, стверджує, що символ – поняття не наукове, це поняття поетики; він щоразу значущий лише в рамках певної поетичної системи, і в ній він правдивий. Е. Кассирер визначає, що своїм текстом твір вплетений у контекст культури за допомогою певних культурних кодів: «Я підкоряюсь вимогам символічного коду, що лежить в основі твору, іншими словами, виказую готовність вписати своє прочитання в простір, утворений символами» [4, с. 54].

 Будь-який символ є образом, і коли він переходить у символ, то стає «прозорим», набуває смислової глибини, яка згодом піддається розшифровці. В якості першооснови символу можуть виступати тварини, предмети, космічні явища. Деталь або образ перетворюються на символи залежно від контексту твору. Більш того, чим асоціативніший за своєю природою образ і коротший фрагмент твору, який його містить, тим імовірніше переростання образу в символ.

 Образ-символ помітно відрізняється динамічною тенденцією: він не даний, а заданий, тому його можна тільки пояснити. Тому образи-символи – це такі образи, які тримаються у контексті на основі традиції вживання. В. Пахаренко зазначає, що «символ – це багатозначний образ, який побудований на подібності, схожості або спільності предметів або явищ дійсності» [71, с. 52]. Суть багатозначності символу заключається у тому, що у читача можуть виникнути різноманітні асоціації. У символі може бути виражена система відповідностей між різними сторонами дійсності (світом природи та життям людини, суспільством та особистістю, реальним та ірреальним, земним та небесним, зовнішнім та внутрішнім) [71, с. 53]. У символі схожість або подібність з іншим предметом або явищем не є очевидною, не закріпленою словесно або синтаксично.

 Символ належить до металогічного типу художнього образу, в якому чуттєвий образ є формою вияву такої ідеї, яка, узагальнюючи зміст одиничного предмета, у ньому змальовуваного, виходить за його межі і вказує на якийсь інший, якісно відмінний від нього предмет. О. Галич зазначає: «Символом (від грец. знак, розпізнавальна прикмета) називають такий тип художнього образу, в якому конкретно-чуттєва даність предмета зображення, тобто його чуттєвий образ, водночас з власним має значення вказівки на такий предмет, явище або ідею, які безпосередньо в зображуване не входять» [48, с. 107]. Далі О. Галич наголошує, що ознаки символу як специфічного типу художнього образу визначаються, звичайно, від протилежного, тобто шляхом протиставлення його, з одного боку, автологічному, з іншого – алегоричному типу образності [48, с. 108].

 Поняття символу, справді, тісно пов’язане з поняттям художнього образу як такого (автологічного): «Будь-який символ є образом (і будь-який образ є, хоча б до певної міри, символом), але якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самому собі, то категорія символу робить акцент на іншому боці тієї ж суті – на виході образу за власні межі, на присутність певного смислу, тісно злитого з образом, але все ж йому не тотожного» [48, с. 109]. Предметний образ та глибинний смисл виступають у структурі символу як два полюси, неможливі один без іншого, але й розведені між собою; породжуване між ними напруження і становить сутність символу. Переходячи в символ, образ стає «прозорим», ідея «просвічує» крізь нього, дана саме як смислова глибина, смислова перспектива, яка потребує нелегкого входження» [48, с. 105].

 Таким чином, і автологічний образ, і образ-символ, по-перше, служать меті художнього розкриття насамперед якихось конкретно зображуваних явищ. По-друге, і в автологічному, і в символічному образі художньому розкриттю якихось конкретних явищ надається певний, більш узагальнений зміст (саме у такому розумінні й можна говорити про автологічний образ як до певної міри символічний). Але якщо при цьому автологічний образ, узагальнюючи змальовуваний ним факт, підносить його до типу, в якому чуттєвий образ і його значення принципово не відрізняються, оскільки вказують на один і той же об’єкт, то символ, який у чуттєвому своєму вияві може бути і образом-типом, крім того, вказує на якийсь принципово відмінний від себе об’єкт.

 Образ-символ споріднюється з традиційними образами культури: символами й архетипами (їх «звертає» в образи-символи літературний контекст). Він виявляє іносказання складне, багатозначне. Образ-символ є ознаменуванням не однієї речі, ідеї, явища, але цілого ряду речей, спектру ідей, світу явищ. Цей художній образ прорізується всі плани буття і втілює у відносному абсолютне, в тимчасовому – вічне. В. Топоров зазначає, що подібно універсального символу, образ-символ стягує до себе мислимі безлічі смислів речі і стає в результаті «як би центром всіх смислів, звідки може відбуватися їх поступове розгортання» [97, с. 157].

 Теоретики літератури виділяють два основні типи образів-символів. До першого типу відносять образи-символи, які мають опору в культурній традиції. Вони – частина культури (класичні, античні, національні, біблійні символи), адже засвоєні художньою культурою, стають елементом того чи іншого стилю. В особисту авторську стилістику вони приходять в якості готового матеріалу, тому розраховані на однозначне сприйняття.

 Іншу категорію символів складають образи індивідуальні. Індивідуальна символіка може творитись в рамках одного літературного твору, може бути властивою лише одному автору у певних циклах творів або взагалі пронизувати всю творчість автора. Але в будь-якому разі вона знайдена та створена індивідуально, тому сприймається як продукт авторської свідомості. Такі образи-символи включені в авторську свідомість та відображають його світосприйняття. Саме тому вони можуть бути неочікуваними, багатошаровими та багатозначними. Авторський символ включається у твір, провокуючи його різночитання. Можливість різночитання, а також градація по ступеню з’ясованості – нез’ясованості відрізняє авторський символ від традиційного, класичного.

 Інший вид індивідуальних образів-символів – це символи, які живуть у своєму приватному контексті, контексті даного твору певного автору. Якщо їх вирвати з контексту, символи зникають або втрачають своє смислове навантаження. Отже, образ-символ – це художня форма відображення дійсності, яка утворюється за умови набуття певним образом символічного змісту.

 В поетиці символ визначається як багатозначний предметний або словесний образ, який об’єднує в собі різні плани зображеної митцем дійсності на основі їх чуттєвої спільності, певної однорідності. Символ будується на паралелізмах, системі відповідностей; йому властивий метафоризм, що має місце в поетичних тропах. В. Топоров стверджує, що символ – не сам по собі образ, а шлях (засіб), завдяки якому досягається образно-метафоричне мислення [97, с. 184]. Правильне тлумачення символів сприяє глибокому та вірному прочитанню художніх текстів. Символи завжди розширюють смислову перспективу твору, дозволяють читачеві на основі авторських «підказок» вибудувати ланцюжок асоціацій, пов’язуючи різні життєві явища. Символи у сивій давнині асоціювались з образами, які віщують про ті чи інші події. У знаках, ритуалах, етнічних особливостях обрядів і звичаїв символи залишають за собою особливість співвіднесення з конкретними подіями і значеннями.

 Символ – це багатозначний образ, який побудований на подібності, схожості або спільності предметів або явищ дійсності. В поетиці символ визначається як багатозначний предметний або словесний образ, який об’єднує в собі різні плани зображеної митцем дійсності на основі їх чуттєвої спільності, певної однорідності. Символічного змісту певні образи, відтворені в художньому творі, можуть набирати за двох умов. По-перше, тоді, коли зображуваний автором предмет вже сам по собі є символом. У цьому разі говорять про традиційну символіку, усталені образи-символи, які органічно закріпилися за певними, в основному природними об’єктами, в суттєвих ознаках яких вбачали певні аналогії з ціннісними проявами людського життя.

 Генеалогію даного типу символічних узагальнень відомий теоретик літератури В. Топоров виводив з теорії так званого образно-психологічного паралелізму, «який знайшов своє яскраве втілення в найстаріших зразках народнопісенної лірики як зіставлення людського життя з проявами життя природи за ознакою якоїсь спільної обом порівнюваним об’єктам дії, руху» [97, с. 127]. Такий паралелізм В. Топоров називає двочленним: «Його загальний тип такий: картина природи, а поряд з нею така ж з людського життя; не збігаючись за об’єктивним змістом, вони віддзеркалюють одне одного» [97, с. 127]. З часом паралелі, встановлені між людиною та природою, настільки тісно закріпилися в народнопоетичній свідомості, що коли двочленний паралелізм в якійсь пісні скорочувався до одночленного, а саме – першого члена паралелі, тобто «картинки природи», – остання майже безпомилково викликала в думці другу частину паралелі, картину людського життя, про яку вже не згадувалося, але зв’язок з якою неявно розумівся. «Скорочений до одночленного образно-психологічний паралелізм перетворився таким чином на образ-символ, який від народнопісенної лірики успадкувала літературна авторська поезія, а згодом і проза» [97, с. 129].

 Друга умова, за якої зображуване може стати символом, передбачає, що предмет, який зображується, сам по собі не є символом або є ослабленим, «призабутим» символом. «Більш-менш чітко виражених символічних ознак він набуває безпосередньо в процесі самого зображення. Такі символи називають індивідуально-авторськими, тобто такими, що з’являються поза загальною традицією (чи поновлюють її призабутий зміст) і є наслідком авторської настанови на узагальнення й поглиблення смислової перспективи того чи іншого зображуваного об’єкта» [35, с. 45].

 Матеріальними носіями символу в художньому творі можуть виступати будь-які його елементи: пейзажі, художні деталі, персонажі тощо. Варіативність значень образу-символу залежить від первинної ідеї, яку він уособлює. «Завдяки вираженню абстрактної ідеї, яка в художніх творах різних стильових тенденцій опредмечується в різнопланових, часом відмінних образах, конкретний речовинний образ підноситься до рівня символу» [64, с.110].

 Символом неодмінно стає й образ-лейтмотив. З кожною новою появою в творі розширюється творене ним коло асоціацій. Зокрема, при реалізації образу-лейтмотиву в поворотному моменті художнього твору вибух емоційної напруги викликає в пам’яті героя приховані архетипні світоглядні комплекси.

 Отже, символ – універсальна категорія літератури, співвіднесена з категоріями «образ» та «знак». З одного боку, символ є образом, взятим в аспекті своєї знаковості, а з іншого – знаком, «наділеним усією органічністю міфу та невичерпною багатозначністю образу». Образ-символ – це художня форма відображення дійсності, яка утворюється за умови набуття певним образом символічного змісту. Найважливіша властивість символів – їх іманентна (внутрішньо притаманна їм) багатозначність і розпливчастість кордонів. Один і той же символ може мати кілька значень. Можна виділити цілий ряд ознак символу: образність, вмотивованість, комплексність змісту, багатозначність, розпливчастість меж значень в символі, архетипічності символу, його універсальність в окремо взятій культурі, перетин символів в різних культурах, національно-культурна специфічність цілого ряду символів, убудованість символу в міф і архетип.

**1.2. Трансформації символу в образній структурі української новели**

 Елемент образної структури твору перетворюється на символ за умови індивідуально-авторської його трансформації в тексті новел різних стильових тенденцій. Роль символічного компонента в українській новелі визначено з урахуванням таких культурно-історичних чинників:

* сконцентрованості художнього узагальнення завдяки місткій символічній деталі;
* свідомої, а разом з тим і підсвідомої настанови автора на виявлення символічного змісту зображуваного;
* контексту твору – як саме символічний зміст того чи іншого елемента образної структури твору розкривається через сприйняття реципієнта (читача або дослідника);
* літературного контексту культури.

 Символічний образ або деталь проходять складну еволюцію, яка безпосередньо залежить від естетичної парадигми осягнення світу, представленої в індивідуальній творчості автора. Ім’я або безіменність являє собою той архетипний образ персонажа новели, який К. Юнґ згодом визначив як «Персона». Семантика імені і його носій-герой новели в індивідуально-авторській інтерпретації набуває нових, подекуди незвичних змістових нашарувань. Наприклад, у новелі «У грішний світ» М. Коцюбинського, персонажами якої є черниці, церковні імена деяких героїнь постають повною протилежністю їхнім характерам, проте поєднання з іменами звертання «сестра» стає словесною деталлю-пуантом твору. Ономастика «образку» «Він іде!» показує амбівалентне трактування образів головних персонажів Старого та Нового заповіту (Авраам, Естер, Ісус Христос) як колізію юдаїзму й християнства у локальному часопросторі єврейських погромів в Одеській губернії початку 1900-х років. У злитті концептів імені й безіменності прочитується елемент таємниці, яку розгадує оповідачка новели «Мати Божа» О. Кобилянської.

 Символіка імені розкривається в його алюзійності, інтертекстуальності, можливості викликати в реципієнта асоціації з іншими творами й зіставляти значення поданого в них імені. Це є підставою для висновків щодо місця автора – представника тієї чи іншої стильової течії – в розширенні діапазону значень імені-символу, зокрема такого архетипно-світоглядного образу української культури, як Марія (твори «Синя книжечка», «Вона-Земля», «Марія» В. Стефаника, «Мати Божа» О. Кобилянської).

 Лейтмотивами новел є образи чотирьох першооснов світу – землі, води, вогню та повітря. Їх різноплановість у побудові символічного світу навколо персонажів, їхніх взаємин із довкіллям та одне з одним відіграє важливу роль у творенні характерів героїв. Образи чотирьох першооснов у поєднанні з іншими елементами символізованого довкілля новел дістали особливе трактування в контексті творів «Сон» М. Коцюбинського, «Природа» О. Кобилянської, «Виводили з села» та «Скін» В. Стефаника, «Предок» М. Грушевського.

 Чинниками перетворення флористичних і анімалістичних деталей та образів у новелах українських авторів порубіжжя століть на символи є їхня лейтмотивність, авторська персоніфікація, різне сприйняття персонажами. Так звана «мова квітів» (за визначенням Ю. Кузнецова), спроектовані на внутрішній світ героя, пейзажні деталі, його взаємини з рослинним і тваринним світом засвідчують синтез світсько-інтелігентського світобачення («В дорозі», «Intermezzo», «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, «Природа», «Час», «Покора» О. Кобилянської тощо) з праосновами народної культури, однією з особливостей якої є тотемізм («Злодія зловили», «Грушка», «Чічка» Марка Черемшини, «Шкода», «Святий вечір» В. Стефаника). Варіативність цих взаємин у контексті новели залежить від багатьох чинників, зокрема віку героя, його природного та суспільного оточення, особливостей світовідчуття (включаючи його ставлення безпосередньо до символізованого об’єкта природи).

Новелам усіх стильових напрямів межі ХІХ–ХХ століть, які за ключові мають кольористичні образи, притаманний контраст барвистого з чорним [65, с. 11]. У кожного з авторів ця колізія розвивається по-різному. У межах імпресіоністичної оповіді барвистим постає передусім світ природи та протагоністів твору. Ахроматична гама (до трьох-чотирьох кольорів, включаючи сірий і чорний) характерна для системи антагоністичних персонажів (наприклад, у новелі «На камені»М. Коцюбинського).

 Складна неоромантико-символістична колірна панорама, представлена «симфонічним» твором «Битва» О. Кобилянської, є виявом різних рівнів новелістичного контрасту: тиша-звук; барвисте-чорне; природне-людське; «природа» – «культура»; життя-смерть. З цієї контрастності, виявленої передусім через кольори, вибудовується мотив переведення зрубаних дерев у площину олюднення, а робітників, які вирубують ліс, – у площину рослинного й тваринного світу. Стрімка зміна наративних площин, яка знаменується мінливістю кольорообразів, є засадничим принципом експресіоністичної кольористики В. Стефаника (поетична новела «Моє слово», в якій переміни світосприйняття ліричного героя позначаються появою – за умови зміни фрагментів оповіді – дедалі нових кольорів, їхньою контрастністю та співіснуванням).

 Взаємодія музичних, малярських і словесних образів на рівні композиційному та символотворення новели впливає на розгортання нарації й відбиття мінливості внутрішнього життя героїв. Процес перетворення символічного елемента новели на образно-символічний результат творчої діяльності митця як персонажа новели (наприклад, частково портретований художній образ Бетховена в творі «Дев’ята симфонія» С. Яричевського).

 Важливим символіко-культурологічним концентром нарації в багатьох новелах стає пісня. Функції цього образу багатогранні: стимулювання інтересу реципієнта до старовинних обрядів («Камінний хрест» В. Стефаника, «Архітвір» М. Яцкова); пізнання внутрішньої сутності людини, її архетипної пам’яті через семантику та структуру пісенного твору («Вечірня година» В. Стефаника, «Карби», «Зведениця», «Чічка» Марка Черемшини); пісня як символ-Wendepunkt («пуант», контрапункт, переломний момент новелістичної нарації), який є засадничим у показі персонажа новели та його оточення («Марія» В. Стефаника, «У св. Івана» О. Кобилянської).

 Завдяки геніальній інтуїції та неординарному творчому мисленню українські письменники епохи зламу століть у своїй новелістиці відкривали культурні феномени, які отримали наукове визначення значно пізніше. І. Франко незалежно від З. Фройда обстоює думку, що такий феномен людського внутрішнього світу, як сновидіння, є надзвичайно важливим у творенні символічного образу: «Поетична, так само як і сонна, фантазія не любить абстрактів і загальників і залюбки переносить їх на мову конкретних образів». З цими словами суголосні деякі основні риси літературного процесу в Україні наприкінці ХІХ століття: посилення інтересу до внутрішнього світу людини; пов’язаний із цим бурхливий розвиток новели як концентрованого жанру, що описує неординарну подію з життя персонажа; поширення в творчості провідних українських письменників мотивів сну та візії; зацікавлення митців, у тому числі новелістів, давньою культурною спадщиною, зокрема символікою.

 Постаті героїв новел та об’єкти довкілля, живої та неживої природи, з якими вони взаємодіють, великою мірою стали прообразами юнґівських архетипів Персони («Вона-Земля», «Марія» В. Стефаника, «Час», «Природа» О. Кобилянської, «Цвіт яблуні», «У грішний світ» М. Коцюбинського), Тіні («Цвіт яблуні», «В дорозі», «Intermezzo» М. Коцюбинського, «Злодія зловили», «Чічка» Марка Черемшини, «Камінний хрест» В. Стефаника), Анімуса й Аніми («Сон», «В дорозі» М. Коцюбинського, «Природа», «Мати Божа», «Valse melancolique», «Impromtu phantasie», «Покора» О. Кобилянської), Самості («Камінний хрест» В. Стефаника, «Мати Божа» О. Кобилянської, «Він іде!» М. Коцюбинського).

 Від символічної картини світу, яку вибудовує в своїй творчості письменник, та від місця, яке посідають у ній деталь-символ та образ-символ, безпосередньо залежить надання індивідуальних стильових рис – неоромантичних, символістичних, імпресіоністичних, експресіоністичних – манері письма новелістів епохи зламу століть. Особливості символічного світогляду письменників визначають поєднання в оповіді новели різних стильових концептів, підкреслюючи якийсь один із них як домінанту.

 «Симфонізм» письма О. Кобилянської дає підстави говорити про рівноцінне функціонування в її новелах елементів неоромантизму, імпресіонізму, «наукового» реалізму й подекуди експресіонізму, проте з домінантою символізму. Концентричним виступає один із них, і це безпосередньо залежить від змісту новели, зокрема її заголовка.

 Завдяки багатій символічній палітрі творчості В. Стефаника сучасні дослідники визначають його індивідуальний стиль як «експресіонізм». Своєю новелістикою автор сформулював канони цієї течії ще до того, як їй було надано наукового оформлення у німецькому мистецтвознавстві. Циклічно-живописна поетика Стефаникових новел подає низку наскрізних символіко-архетипних образів, які з твору в твір збагачуються ширшим колом асоціацій, і вводить кожну новелу в контекст вічності та нескінченності. Твердження щодо реалізму В. Стефаника, висловлене літературознавцями попередніх десятиліть, стає придатним передусім для характеристики антуражу незвичайної події, на якій базується оповідь новели, а не для самої події (що є характерним, наприклад, для твору «Новина»).

 Стильова манера імпресіонізму представлена передусім творчістю М. Коцюбинського. Імпресіонізм як художнє явище зацікавило М. Коцюбинського передусім як новий підхід до зображення статусу людини у світі, де довкілля починає трактуватися як частина духовного світу людини, а сама людина постає спорідненим з природою об’єктом уваги письменника. Імпресіонізм письменника фіксує скороминуще враження зовнішнім знаком – словесним образом і водночас концентрує в ньому значний символіко-метафоричний потенціал, посилюючи його дієсловом руху або супутнім образом живої істоти («В дорозі», «На камені», «Хвала життю», «Intermezzo», «Сон»). З огляду на це, важливим композиційним концептом імпресіоністичної оповіді в українському письменстві є особлива поетичність викладу з застосуванням прийому одухотворення [65, с. 17].

 Імпресіонізм М. Коцюбинського стає драматичним, передбачає розігрування діалогічного дійства між героєм та його внутрішнім двійником (антагоністом), між оповідачем та персонажем, які фіксують враження, і самими враженнями, що постають в оповіді як місткі символи.

 М. Коцюбинський відзначав, що його цікавить думка про зображення світу природи за допомогою «кольорового лексикону». «Загальна кольорова стихія», вважав він, сприяє «утворенню гармонійного цілого з психологією моменту дії». На допомогу слову завжди приходять фарби. Образи творів М. Коцюбинського пластичні та «зримі» завдяки тому, то письменник намагається відтворити дійсність шляхом якнайщирішого використання всіляких відчуттєвих вражень. Так, у своєму нарисі «На крилах пісні» він зазначав, що звуки пісні, які торкатися його вуха, лягали перед ним барвами, малювали йому з дивною яскравістю цілі образи. Загалом характерною рисою творчості Коцюбинського, за словами Євгена Федоренка, є «тонка фіксація вражень, лаконічність вислову, глибокий ліризм, ритмічність та плавність мови, майстерність описів природи та глибинний психологічний аналіз». Тобто риси, притаманні імпресіонізму. «Письменникова імпресіоністична вишуканість, – стверджує Є. Федоренко виявляється в тонкості психологічного прозирання в усі душевні порухи та все те, що творить силу осяйності барв самого зображення» [100, с. 79].

 Отже, як бачимо, образ-символи пройшли складну еволюцію, яка безпосередньо пов’язана з естетичною парадигмою осягнення світу, що представлена в індивідуальній творчості будь-якого автора. Шукання М. Коцюбинського привели до вироблення свого власного стилю. У новелах письменника, які мають виразне імпресіоністичне забарвлення, місткі художні деталі, особливо кольористичні, навіть у стані «спокою» є символами почуттів оповідача та персонажів. «Пуант» – несподіваний поворот новели – будується на їхньому поєднанні з дієсловами руху (новели «На камені», «Сон», «В дорозі», «Intermezzo»).

**1.3. Специфіка національної новелістики з погляду сучасних концепцій**

 Подібність новели й оповідання зумовлює хибний погляд про їх тотожність у класифікаційній жанровій системі; все ще існує практика паралельного вживання обох термінів, що утруднює уточнення жанру твору. Наприклад, то як «оповідання», то як «новелу» визначають «Цвіт яблуні» М.М.Коцюбинського

 З’ясуємо деякі теоретичні питання, без чого не можна доказово підходити до розгляду окремих художніх творів. Як відомо, проблемою сучасної генології є дефінітивна невизначеність. У статті «Загальні теоретичні питання новелістичного жанру» О.П.Сулима-Блохіна зазначає: «Цілий ряд дослідників підкреслюють, що вичерпного визначення поняття новели ще й тепер не дано» [90, с.159]. Німецькі романтики розуміли новелу як «маленький роман» [90, с.168]; енциклопедія «Der Grosse Brockhaus» (Лейпциг, 1932) фіксує визначення: «Новела – /…/ мале оповідання здебільшого в прозаїчній формі /…/, зображення однієї цілісної видатної нечуваної події, яка назовні або внутрішньо в долю героя вносить зміну» [90, с.160]. Б.В.Томашевський називає новелою скорочене в діалогах і доповнене описами оповідання про драму [96, с. 243]. І.О.Денисюк вважає, що новелістичні прийоми «сваряться» з позасюжетними описами; О.І.Білецький зазначає, що інколи важко розмежувати новелу й анекдот; новела – сестра драми, – стверджує Т.Сторм; зіставлення новели та драми О.П.Сулима-Блохіна вважає «у великій мірі штучним» [17, с. 46-48].

 Крім дефінітивної невизначеності, очевидним є явище деканонізації жанрів (розмивання структури); говорять навіть т.зв. атрофію (історичне відмирання). Не сприяє проясненню ситуації термінологічна омонімія: у Франції «новела» (la nouvelle) – коротка прозова історія анекдотично-побутового змісту; в Америці та Англії «novel» – роман. Є версія, що англійське середньовічне суспільство критично ставилося до континентальних впливів і традицій, зокрема вважалося, що широке розповсюдження італійської новелістики в Англії призводило до падіння суспільної моралі та розбещення молоді. «В умовах такої «війни з італоманією», певна річ, відмова від суто італійської жанрової номінації «novella» виглядає досить природною і психологічно цілком вмотивованою» [98, с. 143]. Енциклопедія Брокгауза також фіксує італійське походження терміну novella – новина. «Літературознавчий словник-довідник» (К., 1997) поряд з італійським подає латинське джерело – novellus – новітній [50, с. 510]. Цікаво, що один з перших англійських новелістів В.Пейнтер, переклавши низку італійських та французьких новел, відкинув англійський відповідник – shot stories (коротка історія), – схиляючись до назви англ. newes – новини або італ. Nouvelles [98, с. 142].

 Новела – змінний жанр. У монографії «Розвиток жанрів української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст.» І.О.Денисюк довів, що структура новели «виробляється поступово і найбільшої досконалості досягає на початку ХХ ст.» [17, с. 207]. Виокремлюють класичну, романтичну, реалістичну, фантастичну, сенсаційну, криваву новелу та ін.

 І.В.Качуровський розмежовує новелу та оповідання, визначає «групу оповідання» – оповідання, повість, роман та «групу новели» – новела, новела-мініатюра, анекдот [34, с. 151]. Визначний німецький теоретик новели Д.Клейн стверджує, що «переходи від роману до новели є рідкісні» [цит.за90, с. 171]. Ще більш категоричний Б.М.Ейхенбаум: «Роман і новела – форми не тільки не однорідні, але й внутрішньо ворожі, і тому ніколи не розвиваються одночасно» [цит.за90, с. 171–172]. О.П.Сулима-Блохіна переконливо доводить, що про новелістичні складники роману краще не говорити [90, с. 171].

 Варто застосувати цілісно-системний підхід до вивчення жанрової специфіки новели, поступово поглиблюючи уявлення про основні жанротворчі чинники шляхом конкретизації жанрового інваріанта (модифікації, різновиду) – імпресіоністична, філософська, психологічна, лірична новела.

**РОЗДІЛ 2**

**ХУДОЖНЯ МОДИФІКАЦІЯ ОБРАЗНОЇ СИМВОЛІКИ В ІМПРЕСІОНІСТИЧНІЙ НОВЕЛІСТИЦІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО**

**2.1. Ідейно-естетичне поле символу в новелах М. Коцюбинського**

 Останні десятиліття ХІХ століття позначалися емоційно-оцінювальним освоєнням реальності. А тому естетична діяльність, що притаманна людині – це своєрідне споглядання одиничних предметів, які усвідомлюються як цілісні та завершені. Естетичне має два аспекти, що неподільні: об'єктивний (предметний) і суб'єктивний (емоційний). «Естетичне» усвідомлювалось у якості деякої онтологічної сутності, безперечно позитивної. Тому й виникло дві тенденції: матеріалістична (Гераклій, Демокріт) та ідеалістична (Платон).

Співвідношення між реальністю й естетичним у мистецтві розуміється по-різному. З одного боку, мистецтво доповнює реальність, створює естетичні цінності. З іншого – краса світу породжує художні цінності. Сфера естетичного набагато ширша за сферу художнього. Загалом лише в художній діяльності естетичне виявляється домінуючим. В інших же видах людської діяльності теж частково присутнє творче начало, але воно не так яскраво виражене. Тому не випадково, що тільки в мистецтві естетичне знаходить повноту й глибину свого втілення. Саме з естетичного призначення мистецтва з'являються пізнавальні можливості і світоспоглядальні начала-досягнення авторської свідомості в художніх творах.

 Розглядаючи проблему символу стосовно естетичного процесу, на нашу думку, слід звернути увагу саме на художній символ, підкресливши його відмінність від образу, знака, алегорії, метафори, міфу, логічних та моральних суджень. Ми виходимо із сутнісних характеристик та дефініції художнього символу, запропонованих російським ученим С. Аверінцевим. За його визначенням, «Художній символ – універсальна категорія естетики, що краще за все піддається розкриттю через зіставлення із суміжними категоріями: образу, з одного боку, і знака – з іншого» [1, с. 155].

 Художня творчість і дискурс прозаїка виражаються в деяких ключових словах і поняттях. До цієї думки ми приходимо, спираючись на певний код шифровки (власне, у такому значенні М. Коцюбинський уживає поняття символ) і на авторські висловлювання про природу слова. Манера письменника створює враження імітації певного дискурсу, який має на меті приховати істинні наміри автора. З перших речень будь-якої новели прозаїка проглядає подвійність – не тільки у двозначній назві, але й у тексті, що є шифром закодованих смислів. Кожне значення образу-символу, як зазначають дослідники, звернене в напрямку формування глибинного архетипу підсвідомості. Естетичне уявлення в символі письменник втілює переважно двома шляхами: прямим атрибутуванням ідеальних якостей персонажа й усього, що його оточує, та непрямим втіленням естетичних ідеалів. Перший спосіб характеризується тим, що образ-символ повністю заміщує суб'єкт об'єктом зіставлення на основі схожості. Другий шлях допомагає символічним паралелям та ситуаціям естетично схарактеризувати життєве середовище, психічний стан персонажа, сімейні та особисті взаємини.

 Центральне місце в новелах М. Коцюбинського посідає домінантний символ. Такий символ репрезентує велику кількість фундаментальних тем та мотивів. М. Коцюбинський чисельні й тісно переплетені ланцюжки мотивів нерідко ховає шляхом розсіювання по незв'язаних один з одним підтекстах або в результаті спрямованого кількаразового промовляння. Ці мотиви, звичайно, доступні читачам, але не кожен з них може усвідомити всю повноту конотацій у творах. Оскільки герої самі іноді хочуть з'ясувати смисл певного символу, то нерідко висловлюють правдоподібну версію. Решта ж персонажів – здебільшого розуміють, а тому прагнуть з'ясувати їх суть.

 Чинниками перетворення флористичних і анімалістичних деталей та образів у новелах М. Коцюбинського на символи є їхня лейтмотивність, авторська персоніфікація, різне сприйняття персонажами. Так звана «мова квітів», спроектовані на внутрішній світ героя пейзажні деталі, його взаємини з рослинним і тваринним світом засвідчують синтез світсько-інтелігентського світобачення («В дорозі», «Intermezzo», «Цвіт яблуні») з праосновами народної культури, однією з особливостей якої є тотемізм [65, с. 14].

 Від символічної картини світу, яку вибудовує у своїй творчості письменник, та від місця, яке посідають у ній деталь-символ та образ-символ, безпосередньо залежить надання індивідуальних стильових рис. Стильова манера імпресіонізму М. Коцюбинського фіксує скороминуще враження зовнішнім знаком – словесним образом і водночас концентрує в ньому значний символіко-метафоричний потенціал, посилюючи його дієсловом руху або супутнім образом живої істоти («В дорозі», «На камені», «Хвала життю», «Intermezzo», «Сон»). Часто зорові образи в новелах письменника переплітаються зі звуковими. Ця тонка фіксація вражень, лаконічність вислову, глибокий ліризм, ритмічність чи плавність мови, майстерність описів природи та глибинний психологічний аналіз стають характерною рисою творчості М. Коцюбинського.

 Оповідна структура новели, її художня мова є важливим чинником символотворення. Символістична парадигма знаменує піднесення ролі символу в передачі як довкілля, що оточує героя та впливає на становлення його характеру, так і самої постаті героя. Відбувається симбіоз між деталлю-символом (річчю-лейтмотивом) та образом-символом (абстрактною категорією). Символічна художня деталь часто визначає загальне емоційне звучання цілого твору, якщо її винесено в заголовок. Це може бути:

– головний концептуальний концентр новели («Цвіт яблуні», в оповіді якої з’ясовано етимологічну сутність поняття «новела»);

– часопросторовий вимір оповіді («На камені», «На острові», «В дорозі»);

– зовнішня або внутрішня сутність героя, його ім’я («Невідомий»);

– назва мистецького твору, створеного або переданого в новелі засобами художньої словесності («Intermezzo») [65, с. 14].

 Іноді в невеликому заголовку новели, який є дієслівною конструкцією, відбито її фабулу. Такими є новелістичний диптих «Він іде!», «Хвала життю».

 Одним із джерел творення символів виступає алюзія. Ця контекстуальна категорія особливо важлива для правильного розуміння новел прозаїка. Якщо дивитися на алюзію крізь призму естетичної функції символу, то стає зрозуміло, що М. Коцюбинський не просто вставляє цитати з інших творів – вони є невід'ємною частиною його власних тем і стилістики.

 Ретроспекція як один із компонентів часопросторової організації твору відіграє роль основного структурного принципу в розкритті події чи ситуації. Цей прийом дає можливість простежити еволюцію персонажа, епохи або самого автора. Ретроспекція у М. Коцюбинського виконує такі функції: шукає корені причин того, що представлено в новелі як наслідок («Він іде», «На камені», «Сміх»).

 Естетичне уявлення в символі письменник втілює переважно двома шляхами: прямим атрибутуванням ідеальних якостей персонажа й усього, що його оточує та непрямим втіленням естетичних ідеалів.

 Перший спосіб характеризується тим, що образ-символ повністю заміщує суб'єкт об'єктом зіставлення на основі схожості. Другий шлях допомагає символічним паралелям та ситуаціям естетично схарактеризувати життєве середовище, психічний стан персонажа, сімейні та особисті взаємини.

 Найкраще естетичні функції символів розкриваються при застосуванні таких художніх принципів, як уособлення, замкненість, пластичність. Перший принцип, уособлення, передається через категорії «загальне» та «конкретне». Якщо символіка узагальнює те чи інше життєве явище, то виражальні засоби конкретизують його і надають більшої емоційності та поетичності. Послідовні дії в М. Коцюбинського вдало передають зміни психічного стану героя. Емоційна ж виразність наступає лише тоді, коли трапляються синтаксичний і психологічний паралелізм, анафора чи повторення, яке творить внутрішній рух тексту.

 Другий принцип, принцип замкненості, реалізується у творах М. Коцюбинського за умови повноти вражень, бо вона є необхідною умовою остаточного закінчення дії. Цей принцип проявляється і в композиційній завершеності твору. Композиційній завершеності творів М. Коцюбинського передує обрамлення або ступеневе звуження образу-символу. У тексті відбувається процес накопичення однакових частин за схожими символічними ситуаціями, який надалі викликає емоційний спад розповіді.

 Третій принцип, принцип пластичності, полягає в доборі таких художніх засобів, завдяки яким естетичні уявлення та ідеали українців отримують життєву схожість. Пластичність виявляється і в розкритті переживань героя при допомозі символічної обстановки або символічної картини. У цьому випадку паралелізм реалізується у формі зіставлення проявів людського життя з життям природи.

 Отже, естетична функція – категорія, яка постійно варіює й видозмінюється. Власне, як і сам символ. Вона виявляється в розгалуженій системі естетичних значень, які включають як елементи індивідуально-авторських значень, так і емоційно-експресивні зрушення у смисловій структурі твору.

**2.2. Особливості художньої інтерпретації образів-символів у новелі «Intermezzo» М. Коцюбинського**

 Революція 1905 року вплинула на ідейно-творчий розвиток Коцюбинського. Вона загартувала його волю до боротьби, породила багато літературних задумів. Свідченням цього є новели письменника 1906–1912 років, скеровані проти наступу реакції, що проявилася в усіх сферах суспільного життя. Письменник-гуманіст, який мріяв створити літопис добра, в епоху реакції кров'ю свого серця писав літопис народного горя – „Intermezzo”, як царські сатрапи мордували і вішали борців за свободу – „Persona grata”, „Подарунок на іменини” „Він іде”, „В дорозі”. Характерні риси новел Коцюбинського цього періоду – їх політична актуальність і художня довершеність, глибоке проникнення в психологію різних суспільних груп і прошарків, поєднання сатири і лірики, що випливало з ненависті письменника до царату і його слуг та глибокої любові до борців за світлі народні ідеали.

 Вершиною новелістичної творчості письменника є новела «Intermezzo». Її написано 1907 року в часи реакції, коли в середовищі інтелігенції особливо посилилися розклад та занепадництво і з'явилося чимало буржуазно-дворянських письменниківдекадентів, які закликали розробляти вічні теми, прикриваючись антинародними гаслами – мистецтво для мистецтва, краса заради краси. Проповідь так званого чистого мистецтва була нічим іншим, як засобом замаскованої боротьби проти визвольного руху трудящих. «Intermezzo» – пристрасна й гостра відповідь тим, хто прагнув звести літературу до ролі панської забавки, позбавити її великої суспільно-виховної сили. Заголовок новели походить від назви невеликого музичного твору довільної будови, що виконується оркестром між окремими частинами опери. Коцюбинський переосмислив цей термін і вклав у нього інший зміст. «Intermezzo» у Коцюбинського – це перерва, перепочинок, це час, коли герой набирається сил для нової праці й боротьби. Вражає висока художня майстерність Коцюбинського у змалюванні картин природи, які передаються через тонке спостереження й думки ліричного героя. Письменник прекрасно передає динамічні пейзажі, в яких гармонійно поєднуються моторні й зорові образи У світі природи ліричний герой особливо любить сонце, яке сіє у його душу золотий засів – любов до життя, людини, свободи. Сонце – традиційний образ волі, нового життя. Морок – символ гніту й насильства. Сонце – бажаний гість ліричного героя. Він збирає його з квіток, з сміху дитини, з очей коханої, творить його подобу в своєму серці і нарікає ідеалом, який йому світить.

 Новела „Intermezzo” дала Коцюбинському нове ім'я – ***Сонцепоклонник.*** У новелі яскраво виражено ідейно-естетичні погляди М. Коцюбинського. Як влучно відзначив Л. Новиченко, „Intermezzo” займає у творчості Коцюбинського, можливо, таке ж місце, яке ми відводимо Пам'ятникові у творчості Пушкіна, Заповітові в поезії Шевченка, бо в ньому знаходимо уже сильний і яскравий ідейно-естетичний маніфест письменника, висловлення його найзаповітніших поглядів на митця і його ставлення до народу, на мистецтво і його суспільну роль.

 Художня модифікація пейзажних образів-символів у новелі «Intermezzo» М. Коцюбинського потребує аналізу з кількох причин: по-перше, попри свою спорадичність вони як художньо-географічні образи мають ідейне, концептуальне значення у знакових творах письменника; по-друге, дослідження асоціативності символобачення як ознаки імпресіоністичної новели буде неповним без осмислення аспекту художньої асоціації «автор – образ - символ».

 Надаючи особливої ваги художнім деталям у поетиці М. Коцюбинського, літературознавець Ю. Кузнецов переконливо довів, що художня структура творів прозаїка «перетворюється в розгалужену систему образів та мікрообразів, периферійні елементи якої так само ідейно значущі, як і центральні» [44, с. 25]. Емотивність пейзажних образів-символів у творі генерується виключно у процесі їхньої взаємодії та підтекстів. Розкриємо підтексти складників пейзажних образів-символів новели «Intermezzo».

 Домінантним у новелі є образ-символ степу. Сучасні дослідники схильні, що образ-символ степу в контексті творчості М. Коцюбинського фігурує в кількох значущих семантично-символічних іпостасях: у традиційно пейзажній, але з виразним психологічно-емоційним поглибленням, і культурно-історичній (зокрема в картці зі щоденника «На крилах пісні»). Лексема степ у прозі письменника вживається не так часто, заміщуючись синонімічними інваріантами поле, нива, лан (на позначення освоєного цілинного степу, окультуреного степу): «У мові творів М. Коцюбинського <...> для вираження концепту «степ» переважають слова поле (57,5%) і нива (30%) <...> Перевага лексем поле і нива зумовлена тематикою творів, події яких відбуваються переважно в місцях проживання людини або близьких до них. Степ у М. Коцюбинського вільний, широкий, а також за власними назвами – Озівський, Бесарабський тощо» [19, с. 13]. Проте відносно мінімальний кількісний показник слововживання лексеми степ компенсується особливим художньо-поетичним, філософічним і міфопоетичним баченням цього ландшафтного феномену природи у творах письменника.

 Художнє осмислення образу степу в новелі «Intermezzo» зумовлене його потенційною емотивністю, з погляду якої здійснюватиметься подальша інтерпретація художньої модифікації образу-символу степу. Беручи до уваги те, що образ степу є архетипним образом вважаємо доцільним застосувати до аналізу новели «Intermezzo» такий художній інструментарій як асоціативне символобачення.

 Ю. Кузнецов зазначає, що в контексті «психологічного імпресіонізму» письменника степ набуває підвищеної емотивності (герой «Intermezzo» перебуває на межі крайнього нервового напруження й утоми, його нерви й емоції ніби оголені), виступаючи рекреаційним (психотерапевтичним) ландшафтом для душі героя, рефлектором його психоемотивного стану, відчуттів [43, с. 23]. Проте образ степу як символ існує в новелі не автономно. Власне, асоціація степу відбувається через системну співдію художніх образів, деталей, зокрема й деталей символічного плану: «На перший погляд, новела «Intermezzo» становить майже суцільний пейзаж-опис природи в її багатоманітних виявах. Насправді ж образи квітів, рослин, птахів, тварин – це лише вияви тих внутрішніх явищ і процесів, що відбуваються в душі героя» [43, с. 24], – зазначає Ю. Кузнецов. Важливо, що виокремлені дослідником образи-символи («флорофеномени й орнфтообрази») органічно співіснують зі степом (навіть пташка порівнюється із грудкою землі – «Сіра маленька пташка, як грудка землі»), живуть у ньому і підпорядковуються його буттю, залежать від нього (наголосимо, що новела присвячена реально існуючим кононівським полям; письменник відпочивав у маєтку свого друга Є. Чикаленка в середині червня – на початку липня 1908 р., відповідно степ у новелі – червнево-липневий, і все, що відбувалося у природі в той період – цвітіння гречки, буяння пшениці, спів жайворонків, дощі, про які автор не раз згадував у листах із Кононівки, – закономірне й органічне дійство степової екосистеми, своєрідний пік у житті природи: «Молода сила тремтить і пориває з кожної жилки стебла; клекотить в соках надія й те велике жадання, що його звати – плодючість» [42, с. 270]). Логічно, що в новелі степ виступає також «виявом внутрішніх явищ і процесів» у душі героя.

 Я. Поліщук, стверджує, що М. Коцюбинський в новелі «Intermezzo» презентує образ-символ степу як художньо-поетичний психоемотивний комплекс, ключем до розуміння якого виступає діалог М. Коцюбинський – кононівські поля, який асоціюється з протистоянням утоми та психологічного відновлення [76, с. 44].

 Образ-символ степу в новелі «Intermezzo» будується за імпресіоністичними принципами: ліричний герой змінює простір (місто на село / степ), що є знаком його душевної кризи й емоційно-психологічного дисбалансу. Замкнений художній простір (потяг, будинок) на початку новели розширюється завдяки безмежному степу. Оригінальним художнім рішенням М. Коцюбинського є вибір ракурсу, з якого ліричний герой дивиться на степ: перші частини новели створюють ефект емоційного нагнітання, очікування зустрічі з нивами у червні (адже присвята до твору інтригує читача й акцентує саме на образі кононівських полів)». Ліричний герой долає замкнений простір будинку, подвір’я: «Ах, як всього багато: неба, сонця, веселої зелені» [38, с. 89]. Наступна частина відкривається образом степу: «Мої дні течуть тепер серед степу, серед долини, налитої зеленим хлібом» [38, с. 89], його модифікаціями – поле, нива, лан, – усіх їх об’єднує сакральний архетип землі.

 Степовий пейзаж, синтетичний за своєю природою, розгортається за принципом від загального (степ) до конкретного («художньо-пейзажні деталі-конструктиви степу»). Емотивними, потенційно конструктивними текстовими компонентами (художніми деталями) степового континууму в новелі є образи долини, налитої зеленим хлібом, безконечних стежок, синього неба, сонця, волошок, пшениці, льону, вівса, гречки, ячменю, одиноких тополь, жайворонка, зозулі, перепела, цвіркуна, котрі вже є художньо самодостатніми, містять у собі самоцінне художнє начало. Створюючи пейзажно-образну картину степу, у них втілюються авторські емоційно-психологічні інтенції. Водночас вони виступають асоціативно-символічними корелятами психоемоційного стану героя: утома, роздратовання, спустошеність, виснаження, відчуття роздоріжжя, розгубленість, емоційна фрустрація. Під впливом степової природи ліричний герой віднаходить душевну рівновагу (спокій). Своєрідним спільним знаменником для всіх образів-символів степу виступає гармонія, якій підпорядковується не тільки степовий універсум, а й психіка людини.

 Модифікація наступного образу-символу води характеризується наданням їй символу очищення. Символ води присутній у міфологічних оповідях усіх народів. «Вода як доісторичний первісний океан у багатьох міфах про створення світу є джерелом усілякого життя, яке вийшло з неї» [10, c. 42], але разом з тим вона «виступає як елемент, засіб розтоплення і втоплення» [10, с. 42]. Безпосередньо в українській міфології вода – «найвеличніший дар неба Матері-Землі, бо вона оживлює її та робить плодючою» [13, с. 83]. Асоціація символу води психоемотивно народжується з авторського міфу про воду і землю, витоки якого сягають язичницьких часів: «Свіжими ранками я перший будив сонну ще воду криниці. Коли порожнє відро плескалось денцем об її груди вона ухала гучно спросоння у глибині й ліниво вливалась у нього. Потому тремтіла, сиза на сонці. Я пив її, свіжу, холодну, ще повну снів, і хлюпав нею собі у лице» [38, с. 92].

 Однак вода криниці має інше значення: вона відкриває таємниці землі, відтак дає силу тілу та відновлює душу, очищує її. Тому вода криниці вважалася священним джерелом. Водам криниць приписували властивості спасіння, очищення, зцілення від недуги, тамування голоду. І саме тому, коли герой «свіжими ранками будив сонну воду криниці», потім «пив її, свіжу, холодну», а згодом «хлюпав нею собі в лице», стає близьким із землею, відчуває з нею тісний зв’язок і в символічному значенні – «очищується» від утоми, страху перед людиною, відроджується душевно і духовно [38,с. 94].

 У новелі вода з криниці несе в собі символічне значення вічного, первісного, сповненого життєдайної сили. Символіка криничної води в новелі перегукується з повір’ям про ранкову росу, яку вважають найчистішою та найсильнішою з усіх живих вод, котра володіє магічними силами оновлення й оживлення, адже криниця – «символ єднання небесних і підземних вод <...> вода (в ній) священна, вона дана Богом усім, хто живе в цьому світі». Для ліричного героя майже ритуальний момент (умивання як символ очищення) символізує чистоту і нерозтривоженість його душі. Якщо виходити з узагальнень Н. Іванової, що «вода, особливо тиха, річкова, кринична чи озерна, дзеркально відбиває людський образ» [21, с. 187], то таким відображенням образу ліричного героя новели є поступова його внутрішня гармонізація із зовнішнім світом природи. Процес зцілення водою (внутрішньої відбудови духу) героя композиційно виокремлено у творі в окремий лаконічний, проте з виразною смисловою поліфонічністю фрагмент.

 Ще одним символічним напоєм, який згадується у творі відразу після води з криниці, є молоко. Молоко з давнини вважали не простим напоєм, а священним, їжею богів, еліксиром життя, символом відродження і безсмертя [67, с. 10]. Молоко символізує родинні зв’язки (єднання дитини з матір’ю) [67, с. 10]. До того ж існує повір’я, що людина, яка п’є молоко, входить у черево Матері-Землі тобто в символічному значенні – відроджується, набуває душевної рівноваги [67, с. 12].

 Символіка образу молока, «їжі богів», окреслюється важливими архетипними смислами в багатьох культурно-релігійних картинах світу: молоко вважається еліксиром життя, символом відродження й безсмертя, доброти, турботи, співчуття, достатку й родючості: як їжа для новонароджених, молоко було символом ініціації та відродження в давньогрецьких орфічних обрядах, у мітраїзмі, ісламі й під час хрещення у ранніх християн. Невипадково після води герой п’є молоко. Автор зазначає, що, п’ючи молоко, герой п’є «екстракт луки» [38, с. 91]. Вода і молоко, які розглядалися разом, уособлювали поєднання двох протилежностей – земного та небесного, тілесного та душевного, матеріального та духовного. Після молока був хліб. Вода, молоко і хліб символізують силу, здоров’я, життя.

 Отже, комплекс вода-молоко у контексті зцілення ліричного героя є знаковим. Місткими імпресіоністичними штрихами-образами (молоко – «екстракт луки, вика, на якій ще вчора цілими роями сиділи фіолетові метелики цвіту» [38, с. 91]) М. Коцюбинський концептуалізує ідею органічного єднання з природою, котра в новелі окреслена як первісна субстанція-праоснова, що виконує й функції оберега.

 Наступний образ сонця активно функціонує в новелі, модифікуючись у символ невичерпного джерела енергії. Сонце для людини було життєдайною силою, символічним утіленням божественного. Глибинні корені цього символу відшукували митці у первісних уявленнях предків. Сонце, як зазначала Л. Тарнашинська, завжди виступало мірилом «світла й постійним дороговказом, символом вічності й початку, а водночас і ритмічності життя, бо саме воно розкраює, циклізуючи, рік на сезони, добу на день і ніч, довкола нього обертається й організовується все життя людини, підпорядковане цим природним ритмам, воно служить наче тією концентруючою точкою, яка «тримає» сукупно увесь простір» [91, с. 253] людського життя. Згідно теорії К. Юнга, Сонце, сонячний диск є найпростішою варіацією мікрообразу мандали (що у перекладі з санскриту означає «коло», «магічне коло»). Науковець пояснював використання даного архетипу, розглядаючи сновидний образ сонця-колеса – «архаїчна ідея, найдавніша з тих, що коли-небудь існувала у релігійних людей» [110, с. 52], тому сонячне світило як «уособлення життя, світла, сили, енергії» [110, с. 56] стало для М. Коцюбинського символом безкінечного оновлення, циклічності буття (бо ж коло не має ні початку, ні кінця) й одним з найголовніших архетипних мікрообразів.

 Образ-символ сонця в новелі «Intermezzo» вмотивований світоглядною системою Коцюбинського-сонцепоклонника: «Я так люблю сонце, що готов цілий день пектись на ньому» [41, с. 81], – читаємо в листі до О. Аплаксіної. У письменника образ сонця сприймається як символ єдиної у природі зорі, яка дає і підтримує життя: «І повні очі сяйва сонця, бо кожна стеблина бере від нього й назад вертає відбитий від себе блиск» [38, с. 90]. До того ж сонце виступає символом самотності й бажаної одинокості, бо є похідним від нього у світосприйнятті суб’єкта новели, котрий ототожнює себе з небесним світилом: «Самотній на землі, як сонце на небі» [38, с. 90]. Ототожнення не стільки за фактом одиничного/множинного, скільки за емоційною спорідненістю через самотність (знак імпресіоністичного світовідчуття, коли природні субстанції проектують психоемоції героя, максималізують їх). Степ, повноколосі ниви і сонце над ними – «унікальна багатовимірна психопарадигма (вертикальна, горизонтальна і внутрішня)» [94, с. 12], котру М. Коцюбинському вдалося художньо відтворити через стислі, але багатозначні й сильні своїм філософічним звучанням мікроконтексти: «Так протікали дні мого intermezzo серед безлюддя, тиші і чистоти. І благословен я був між золотим сонцем й зеленою землею. Благословен був спокій моєї душі. З-під старої сторінки життя визирала нова і чиста» [38, с. 93].

 У художньому світі новели сонце антропоморфне (часто ліричний герой новели звертається до сонця як до живої істоти), сакралізоване та святе («І благословен я був між золотим сонцем й зеленою землею» [38, с. 93]), наділене особливою енергетикою життя, часом навіть містично-магічне («Я п’ю тебе, сонце, твій талий зцілющий напій, п’ю, як дитина молоко з ма-терніх грудей, так само теплих і дорогих <...> охоче вливаю в себе вогняний напій й п’янію від нього» [38, с. 93], але в аксіологічному вимірі його образ завжди позитивно інтерпретований: «Я тебе люблю» [38, с. 93].

 Ліричний герой М. Коцюбинського любить сонце, захоплюється ним, обожнює його, бо зобов’язаний йому щастям жити; як жива істота, він боїться антипода сонця – темряви, бо вона символізує протилежність життя – смерть і вічний спокій. Сонце впливає на душу ліричного героя благодатно, даючи лікувальний ефект, що підсилюється степовими просторами: «Я дуже щасливий, що стрічаюсь з ним тут, на просторі, де ніхто не затулить його обличчя, і кажу до нього: сонце! я тобі вдячний. Ти сієш у мою душу золотий засів» [38, с. 93]. У цьому контексті образ-символ сонця набуває зцілющого значення.

 Отже, образ сонця у М. Коцюбинського ідентифікується з найкращим, найчистішим, що може існувати в житті; це втілення ідеального, яке існує у світі; і мотивується це тим, що Сонце є джерелом життя. Міфологема сонця у новелі має потужне філософське навантаження, значний моральний, естетичний і соціальний зміст; це не лише уособлення життя в цілому, а й життя майбутнього, нового, вільного.

 Образ неба у новелі набуває символічного значення спокою. У ньому вбачається не тільки значення високості, далечі, безмежності, а й прародителя роду людського. Невипадково у творі так «багато» неба. Є також згадка про баню (небесна баня, зоряна баня). Банею називали зведення, склепіння, купол, небесний звід. А образ зоряного неба (зоряна баня у творі) є символом не лише чистоти думок, прагнення до невідомого, високості, величної мети (отже, можемо стверджувати, що герой новели є митець). Зоряна баня є втіленням Всесвіту, в якому має бути гармонійне співіснування людини з собою, іншими людьми і природою.

 У новелі «Intermezzo» образ неба є вагомим чинником творення художньо-естетичних вражень, що володіє здатністю розширювати фізичний простір, у якому опиняється ліричний герой. Небо увиразнює могутність і безмежність степу: «Одна хвилинка темного горя – і вмить усміхнулось направо, усміхнулось наліво – і золоте поле махнуло крилами аж до країв синього неба, наче хотіло злетіти. Тоді тільки передо мною встала його безмежність, тепла, жива, непереможна міць» [38, с. 91]. Емоційне враження від осягнення неба в новелі виражене яскраво; за візуальним, в імпресіоністичній тональності образом синього неба закріплена важлива для душевного стану ліричного героя емоція спокою. Можливості здобуття душевного комфорту, жаданого спокою символізують польові волошки – прозаїчні квіти: «Волошки дивляться в небо. Вони хотіли бути як небо і стали як небо» [38, с. 91].

 Органічна взаємодія в комплексі «степ-небо» поглиблює філософічність обох топосів, подвоєна емотивність яких генерує складні образи – так звані згустки смислу, які в новелі зчеплені з естетично довершеними і сильними за силою враження ідейними концептами: «Коли лежиш в полі лицем до неба і вслухаєшся в многоголосу тишу полів, то помічаєш, що в ній щось є не земне, а небесне» [38, с. 93]. Дивовижна картина осягнення космічної універсальності буття. Людина стає своєрідним медіумом між землею і небом, її голосом.

 Модифікований образ землі символізує єдність людини і природи. Цей образ-символ значущий, адже займає чільне місце у новелі. Земля – символ живого, багатства та родючості. Так само, як і неба, у новелі багато землі: герой іде нею, лежить і сидить на ній, милується нею та її рослинністю, відчуває «ясно зв’язок» із нею, бачить власні «прості, безпосередні... стосунки з землею», «всю її, велику, розкішну, створену вже» – всю її герой вміщає в собі. Слово «стосунки» вживається зазвичай по відношенню до людини, однак бачимо, що воно вжите героєм по відношенню до землі. Це свідчить про те, що герой сприймає її як живу істоту, яка приносить йому дарунки, втішає, голубить, лоскоче вусами ячменю, посміхається волошками. Образ землі постає не лише в образі золотистої ниви, запашної гречки, а й у вигляді чорного пару. Герой не просто спочиває на землі, а після тривалої втоми «пустив свою душу під чорний пар» [38, с. 92]. У цих словах вчувається набагато більша втома, ніж у землі, хоча він сам зазначає, що земля так само втомлена, як і він: «Спочивай тихо під сонцем, ти така ж втомлена, земле, як я. Я теж пустив свою душу під чорний пар...» [38, с. 92]. Однак він прагне сховати свою втому в землі, і не лише втому, а й душу, а від землі взяти «спокою й надії», а також спочинку і сили.

 Образ-символ землі в новелі увиразнює ті аспекти психобуття героя, котрі пов’язані з життєдайною силою матері-землі, «символ життєдайної спроможності ґрунту».

 Антеїзм – це ще одна прикметна риса світовідчуття героя новели, адже емоційно-психологічна зрощеність ліричного героя із землею виявляється в їх повному ототожненні: «Спочивай тихо під сонцем, ти така ж втомлена, земле, як я. Я теж пустив свою душу під чорний пар...» [38, с. 92]. Мотив близькості до землі уособлює своєрідну гармонійну психоемоційну спорідненість людини і природи. Порушення цієї спорідненості веде до втрати духовної і душевної рівноваги: «Ніколи перше не почував я так ясно зв’язку з землею, як тут. В городах земля одягнена в камінь й залізо – і недоступна <...> прості, безпосередні мої стосунки з землею» [38, с. 92].

 Важливим є поєднання образу неба і землі, що свідчить про розкішність, щедрість, багатство, родючість, силу, змужніння, єднання. Невипадково у творі автором подається згадування про ці образи-символи в паралелі, причому можемо спостерігати їх вживання в одному реченні: небо – земне, свердлить там небо – вниз спадають звуки, кидають з неба на поле, лежиш в полі лицем до неба, на небі сонце – серед нив я, самотній на землі, як сонце на небі, від землі аж до неба, натягала другу з неба на землю, єднала небо з землею, освіжи небо і землю тощо. Особливо показовим є той момент новели, коли герой лежить у полі, на землі, «лицем до неба». Це символізує взяття сили від землі, для того щоб зміцніти тілом і відпочити душею, подолання межі між життєвим (буденним, звичним, повсякденним, що так тяжіє над героєм, – бруд, сморід, страждання, біль, розбиті надії, жорстокість і звірині інстинкти людей, мерзенність людського існування) й екзистенційним (найбільш суттєвим, важливим, значущим – сонце, небо, луки, поля – все те, що оточує людину, її призначення на землі для добра, сприймання всього навколишнього) і таким чином, наблизитися до високого.

 Образи-символи у новелі «Intermezzo» М. Коцюбинського належать до розряду індивідуальних, адже несуть у собі авторське смислове навантаження. За законами імпресіоністичної поетики письменник підпорядковує смислове навантаження образів-символів розкриттю психологічного стану героя.

 Отже, художня модифікація образів-символів у новелі «Intermezzo» М. Коцюбинського відбувається в аспекті художньої асоціації – «автор - образ-символ». Відповідно до цієї схеми ми дослідили модифіковані письменником образи-символи степу, води, сонця, неба та землі, які набули в контексті новели особливих значень: образ степу (домінантний) характеризується наданням йому символу психологічного відновлення, образ води – символ очищення, образ молока – символ земного еліксиру життя, образ сонця – символ невичерпної енергії, образ неба – символ спокою, образ землі – символ нерозривного зв’язку людини з природою.

**2.2.1. Художнє осмислення сакрального солярного символу в новелі «Intermezzo»**

 Символ завжди був таким місцем, де зустрічаються і збігаються сакральне та естетичне. Символ є найважливішим медіатором сакрального в естетичному процесі. Тому аналіз символу має важливе значення для дослідження проблеми сакрального в естетичному процесі, а символіко-естетичне існування феномену сакрального є однією з ключових проблем сучасної естетичної науки. Проблема співвідношення сакрального та символічного начал в естетичному процесі – це, у першу чергу, проблема співвідношення змісту та форми. Предметний образ і глибинний зміст виступають у структурі символу як два полюси, що немислимі один без іншого і водночас розведені між собою. Символ позначає деяку цілісність, яка не може бути зведена до окремих складових. Символ завжди є більшим, ніж його частини. Сама структура символу, за допомогою якого відбувається маніфестація сакрального, націлена на те, щоб дати через нього цілісний образ світу.

 Символ має глибинну екзистенціальну характеристику, оскільки сенс символу не можна зрозуміти простим зусиллям розуму, у нього треба «вжитися». Символи взаємопов’язані в особливу мову. За допомогою мови символів ми виражаємо наш внутрішній стан так, ніби він був почуттєвим сприйняттям світу, був чимось таким, що ми робимо, і, одночасно, чимось таким, що робиться з нами в навколишньому світі. Мова символів означає єднання внутрішнього та зовнішнього. Це така мова, у якій зовнішній світ виступає як символ внутрішнього світу.

 Сакральний символ багатошаровий, і його розуміння розраховане на рівень і внутрішню роботу того, хто його сприймає. Такий символ має одночасно езотеричне й екзотеричне значення, він ховає й водночас відкриває аспект Божественного, позначуваного ним. Споконвічна заданість символу припускає розшифрування його змісту. Але в цій заданості корениться як його очевидність для посвяченого, котру він може бачити як «Велику таємницю». Смисл сакрального (містичного) символу не можна роз’яснити, звівши його до однозначної логічної формули, його можна осягти за допомогою чуттєвої й інтелектуальної напруги, співвідносячи з різними символічними зчепленнями. Залежно від того, ким і як вбачається смисл символу, і побудована поведінка того, хто сприймає.

 Як відомо, будь-який текст не може бути вичерпно потрактованим. Не становить винятку новела «Intermezzo» М. Коцюбинського. Сакральне тісно зв'язане з реальною дійсністю, життям героїв та їхніми завданнями. Герой, котрий сприймає сакральне, спілкується з ним, розуміє себе глибше. Здатність відчувати й переживати силу сакрального сприяє персонажам у подоланні духовної кризи, життєвих негараздів, упорядкуванні внутрішнього світу. Плекання героєм кінця XIX – початку XX ст. зв'язків із сакральним, на нашу думку, дозволяє трактувати ставлення персонажа до священного як характерну ознаку героя, котрий шукає гармонії, бажає справедливості, виходить на інші щаблі осмислення довкілля, моралі, себе, свого місця у світі.

 Зауважимо, що у 60-х pp. XX ст. вітчизняні літературознавці окреслювали підходи до вивчення проблеми художнього потрактування сакрального у творчості М. Коцюбинського. Так, скажімо, студіюючи прекрасне у творах письменника, К. Фролова розглядає сонце як естетичну категорію, проте, на жаль, не з'ясовує засади цієї єтикоестетичної моделі. На наше переконання, у моделюванні образу світила М. Коцюбинський послуговується знаннями предків про сакральне. На думку В. Лесика, «філософською основою образу сонця послужив первісний народний анімістичний світогляд». Однак учений не зауважив ролі народних уявлень про священне, що суттєво доповнюють авторську концепцію; а потрактування у творі сонця як сакральної субстанції засвідчують настрій, душевний стан ліричного героя «Intermezzo» і структура імпровізованого звертання-молитви до світила. У багатьох творах М. Коцюбинського сонце відіграє помітну роль в архітектоніці твору, постановці та розв'язанні морально-етичних проблем.

 Ліричного героя з «Intermezzo» M. Коцюбинського рятує унікальна здатність сприймати і розуміти довкілля, небо й землю. Письменник порушує актуальну в усі часи проблему повернення людини до своїх праджерел Первісні ознаки сакральності в «Intermezzo» виражаються у свідомому звертанні персонажа до сонця як живої істоти, прагненні продовжувати буття сонця у вогні, лампі, феєрверках (на цих волевиявленнях героя критика не акцентує), філософському трактуванні сонця як ідеалу. Усе сказане дозволяє не погодитися з висновком Ю. Кузнецова та П. Орлика про те, що несподіване бачення природи оповите фантазією митця». Звичайно, побачити в натягнутих між небом і землею сонячних струнах арфу, яку лагодить жайворонок, – це вияв справжнього мистецького хисту М. Коцюбинського. Проте щире спілкування героя з сонцем, поклоніння його красі, величі, всемогутності, на нашу думку, – не просто мистецька фантазія, а художня реалізація особистих відчуттів прозаїка, для котрого, як відомо, сонце було богом. Тому закономірним видається той факт, що значення світила письменник підкреслює його структуротворчою роллю в новелі та в розкритті моральних пріоритетів героя.

 Учені також зауважують, що сонце «надає якогось іншого смислу його буттю», але залишають до кінця не з'ясованими джерела його життєствердного потенціалу, а вони — в первісних віруваннях про Сонце-Бога. Характерною ознакою переживання сакрального, на думку німецького вченого Р. Отто, є почуття страху. Але в «Intermezzo» це не благоговійний страх первісної людини, котра розуміла сонце як абсолютно недосяжне, надприродне, – те почуття зазнало часових трансформацій.

Людина початку XX ст., а саме цю епоху представляє персонаж із новели М. Коцюбинського, боїться не сонця, (тобто ясності, зрозумілості), а темряви (невідомості, невизначеності), що її хоче перемогти за допомогою вогню й досягнень цивілізації (лампи, феєрверку) і, таким чином, здійснити свою мрію – наповнити життя світлом, теплом, радістю. Герой не втратив містичного зв'язку з божеством і, що прикметно, гідною поведінкою підтримує його існування, відчуваючи відстань між собою і сонцем, та усвідомлює одвічну залежність від нього. Це ті риси, що характеризують світосприймання давньої людини. Отже, етикет ліричного героя М. Коцюбинського корінням сягає первісного ритуалу поклоніння сонцю: те, що колись було обов'язковим, для новочасної людини перетворилося на морально-етичну норму і втілилося в заповіді «Не гріши». Герой шанобливо ставиться до світла, він чесний перед ним.

 Перебування поруч із сонцем зобов'язує поводитися скромно, чемно, бо цього вимагає внутрішня культура й заглиблена в єстві героя народнорелігійна мораль: не стояти до нього спиною («Повернутись до нього спиною ‒ крий Боже! Яка невдячність!»), не гнівити сонця, не оскверняти його святий лик негідними словами та вчинками. Так було здавна. Не знищені цивілізацією ознаки первісної релігійності, що їх виявляє (не демонструє!) герой, зазнавши внутрішньо-психологічних трансформацій, стали невід'ємними складниками вихованості, виразниками універсального характеру спілкування людської істоти із сакрумом: тепло, світло (які асоціюються із радістю й антитетичні страху) сонця й поклоніння людини. Результат такого спілкування закономірно виявляється у фіналі твору: ліричного героя з «Intermezzo» рятують первісні знання про антропоморфізоване сонце-божество, до котрого він звертається як до опікуна з проханням угамувати душевний біль. Поза всяким сумнівом, митець відшліфовує образ позитивного героя, який живиться досвідом минулого. Щоб подолати душевну кризу. Він актуалізує знання предків, народнорелігійні моральні традиції, а підтримуючи зв'язок із сакральним, захищає свою етнічну самобутність.

 Тісний зв'язок ліричного героя цього твору із сонцем свідчить про неперебутність традиції, підкреслює заглибленість героїв у світ природи та народнорелігійні уявлення. Сонце зцілює його душу, допомагає побороти внутрішнє роздвоєння. У пошануванні героєм світила звучить категоричне заперечення аморальності. Ліричний герой не стає невільником міста і не дозволяє місту знищити себе. Герой постає перед вибором, (що, за С.К'єркегором, має етичне підґрунтя і розуміється як вибір між добром і злом): шукати резерви для зцілення душі чи піддатися негативному впливу зовнішніх обставин. Ідея людської гідності зливається з ідеєю відповідальності. У поведінкових настановах героїв органічно поєднуються вимоги морального та релігійного характеру, прочитується мудрість предків, яка сприяє стабілізації життя. Деміургічна сила сонця, як одна з ознак його сакральності, викликає радість, захоплення – світило ототожнюється з добром.

 Естетичні засади сприймання сонця виявляються у жестах і вчинках персонажа. Герой реагує на сонце у дозволених і схвалених народнорелігійною мораллю рамках: чесно, толерантно, виважено, оскільки внутрішня культура, закладені у підсвідомості знання предків не дозволяють фамільярно поводитися зі світилом. Бажання ліричного героя «Intermezzo» привітати сонце доповнюється внутрішнім переживанням потаємного, величного й виражається у своєрідній молитві. Порівняймо його звертання з давньою молитвою українців, із якою вони апелювали до сонця на свято Юрія: Ліричний герой «Intermezzo»: « Сонце! я тобі вдячний. Ти сієш у мою душу золотий засів — хто знає, що вийде з того насіння? Може, вогні? Ти дороге для мене. Я п'ю тебе, сонце, твій теплий зцілющий напій, п'ю, як дитина молоко з матерніх грудей, так само теплих і дорогих. Навіть коли ти палиш — охоче вливаю в себе вогняний напій і п'янію від нього. Я тебе люблю. ...Ти тільки гість в житті моїм, сонце, бажаний гість, – і коли ти відходиш, я хапаюсь за тебе. Ловлю останній промінь на хмарах, продовжую тебе у вогні, в лампі, в феєрверках, збираю з квіток, з сміху дитини, з очей коханої. Коли ж ти гаснеш і тікаєш від мене — твою подобу, даю наймення їй «ідеал» і ховаю у серці. І він мені світить. Дивись же на мене, сонце, й засмали мою душу, як засмалило тіло, щоб вона була недоступна для комариного жала...» [38, с. 98].

 Ось текст молитви, з яким зверталися до сонця у давнину: «Добрий день тобі, сонечко яснее! Ти святе, ти ясне – прекрасне, ти чисте, величне й поважне! Ти освіщаєш гори, долини і високії могили. Освіти мене, рабу божу, перед панами, перед царями, перед усім миром християнським добротою, красотою, любощами й милощами, щоб не було ні любійшої, ні милійшої од раби божої, нарожденої, молитв'яної Марії. Амінь» [99, с. 201].

 Імпровізовані молитви близькі за настроєвістю й структурними особливостями: обидві мають характерні для таких текстів зачин (звертання) возвеличення, подяку, прохання. Так уконкретнюється й усутнюється первісний зв'язок ліричного героя «Intermezzo» М.Коцюбинського з давніми традиціями предків. Сонце ‒ важлива константа внутрішнього світу, моральної культури героя, величина, що облагороджує й відкриває нові грані зв'язків персонажа із дійсністю.

 Апелювання до світила, актуалізація підсвідомих імпульсів, що породжують внутрішні бажання возвеличення сонця, підкреслюють національну самобутність, характеризують культуру життя, побуту, думання персонажа М.Коцюбинського. Звертання героя до сонця належить розуміти як необхідність, потребу духовного спілкування. Первісні уявлення про світло-божество ушляхетнюють життя героя, сприяють його самовихованню, допомагають долати душевну кризу, життєві негаразди, контролювати й моделювати своє ставлення до сакрального сонця. Спілкуючись із сонцем, ліричний герой облагороджує свій внутрішній світ, побут, відчуває духовну близькість зі світилом.

 Отже, пошанування героєм сакрального сонця розширює межі дослідження духовного світу, окреслює нові підходи до обґрунтування його окремих учинків і поведінки в цілому. Налагоджений чи поновлений зв'язок із сакральним розкриває джерела внутрішньої гармонії, естетики, гуманізму персонажа, виявляє рівень його духовних зв'язків із традиціями предків, світом природи, а також роль первісних знань, підсвідомих імпульсів у формуванні народнорелігійної моралі, підкреслює природну шляхетність українця.

**2.4. Акварельність символів в новелах «На камені», «На острові», «Цвіт яблуні»**

 Після поїздки до Криму у складі філоксерної комісії М. Коцюбинський, перебуваючи під безпосереднім враженням від нових обставин та місцевої природи, пише низку творів на новому етнографічному матеріалі – з життя кримських татар. Уже саме звернення тоді до життя іншого народу сприймалося як новаторство в українській літературі.

 Принцип цілісного дослідження людини в її індивідуальній неповторності, мабуть, найпереконливіше втілений М. Коцюбинським у імпресіоністичній новелі «На камені». У стислій за обсягом новелі своєрідно втілюється міфомодель протистояння двох світів: світу заземленого, раціонально зваженого, тілесного виживання та емоційно наснаженого внутрішнього світу спраглої за щастям людської душі. Образ непохитних скелястих гір стає символом першого світу, що керується законами патріархального буття, вимагаючи від людей нехтування собою заради фізичного виживання.

 Акварель «На камені» – новаторський твір у жанровому плані. У ньому нескладна фабула, автор зосереджений на внутрішніх переживаннях героїв, що й становлять сюжетну колізію. Жанрова характеристика цього твору – акварель – відкриває задум автора: наблизити словопис до живопису; згадана новела наче спеціально присвячена цьому мистецькому експерименту.

 Акварель – одна з найбільш колористичних у прозі того часу, і не тільки українській. У цьому творі письменник ставить перед собою важливе завдання: надати кольору смислової функції. «Тут слово виступає тільки інструментом творення мікрообразу, який і передає переживання героїв або служить реалізації задуму автора» [2, с. 55].

 Французький літературознавець Еміль Крюба звернув увагу на особливу семантизацію кольорів у творах Коцюбинського: яскравими й веселими фарбами написано все, що морально і красиво, а темними, чорними, сірими – міжгір'я, зрадницькі гірловини, похмурі вулички – все те, що пов'язано із злом та потворним.

 Закономірно, що новелу «На камені» автор назвав аквареллю: у ній справді переважають зорові образи, картини моря й гір виринають перед очима читачів, наприклад змалювання бурі на морі. Досягнення Коцюбинського насамперед і полягало в тому, що йому за допомогою кольору, звукових вражень вдалося відтворити реальний перебіг психічних процесів, порухів душі людини в їхній дійсній складності. У зв'язку з цим О. Черненко слушно пише: «Коцюбинський, так як і всі імпресіоністи, ніколи не зображує ніяких типових характерів, а завжди неповторну індивідуальність людини, байдуже до якої професії чи стану вона належала б; байдуже, чи ця людина була бідною чи багатою, селянином, адвокатом чи священиком, сільською вчителькою чи монахинею…» [103, с. 73].

 У стислій за обсягом новелі «На камені» своєрідно втілюється міфомодель протистояння двох світів: світу заземленого, раціонально зваженого, тілесного виживання та емоційно наснаженого внутрішнього світу спраглої за щастям людської душі. Образ непохитних скелястих гір стає символом першого світу, що керується законами патріархального буття, вимагаючи від людей нехтування собою заради фізичного виживання. Це світ, де править сильний. Отож, несучи в собі цей закон, немолодий кривоногий різник Мемет купив собі юну дружину Фатьму, яка стала почувати себе черговою вівцею у його кошарі. Не одне тисячоліття утверджувався такий стан речей, коли перетворювач навколишнього простору, чоловік, вважався господарем обмеженої у своїх правах жінки.

 Образами моря та неба, двох мінливих стихій, імпресіоніст Коцюбинський майстерно відтінює емоційні стани головної героїні, душа якої є тим світом, що прагне відбутись, ствердитись у своєму праві на щастя з коханою людиною. Обранцем Фатьми стає бідний юнак Алі, заради якого вона наважується на небачений вчинок – тікає від законного чоловіка.

 Фінал новели закономірно трагічний: рятуючись від безжальної руки Мемета, охопленого вогнем родової помсти, Фатьма зривається зі скелі у море, яке стає останнім прихистком й для понівеченого тіла її коханого: «Ніжна блакитна хвиля, чиста й тепла, як перса дівчини, кидала на берег мереживо піни. Море зливалось з сонцем в радісний усміх, що досягав аж ген далеко, через татарські оселі, через садки, чорні ліси – до сірих нагрітих громад Яйли. Все осміхалось. Без слів, без наради татари підняли тіло Алі, поклали його в човен і при тривожних жіночих криках, що неслись із села, з пласких дахів, як зойк наляканих чайок, дружно зіпхнули човен у море. Шурхнув по камінцях човен, плюснула хвиля, загойдався на ній баркас і став. Він стояв, а хвиля гралась навкруги його, плюскала в боки, бризкала піною і потиху, ледве помітно односила в море. Алі плив назустріч Фатьмі…» [38, с. 100].

 Мікрообраз, винесений у назву, проходить через усю першу частину новели «На камені». Він створює сіре колористичне тло, на фоні якого розгортається сюжетна дія: «татарське село здавалось грудою дикого каміння», «кам'яні оселі», «сонце і камінь», «люди на камені». На цьому тлі кожний новий колористичний мікрообраз набуває особливого значення: зміни, що відбулися в душевному стані мовчазної татарської дівчини Фатьми після її зустрічі з гарним молодим турком Алі, символізує розквітла квітка – гірський крокус. Драматична колізія (втеча закоханих Фатьми й Алі) також знаходить своє особливе розв'язання в протилежності кольорів різної гами – мікрообраз «дух цих диких, ялових, голих скель». На цих скелях закарбувалася споконвічна історія страждань «людей на камені», існування яких – постійна боротьба з природою, панує лише один закон – жорстокість.

Безбарвним скелям, голому каменю автор протиставляє червоний колір пов'язки на голові Алі та зелений колір фередже Фатьми, червоний – символ кохання, а зелений – життя. Яскраві, насичені кольори контрастують з кольорами мертвої застиглої скелястої породи, посилюють драматизм подій, сірі скелі зрадливо виказують яскраве вбрання Фатьми й Алі. Колористичні штрихи зливаються в єдину імпресіоністичну картину з драматичним малюнком і водночас піднесеним гімном коханню.

 «На камені» – характерний приклад не лише мистецької взаємодії людського сприйняття (зорового, слухового) чи самобутності опрацювання Коцюбинським людських драм. Це ще й початок новаторського, суголосного тенденціям європейського авангарду емансипування від влади фабульності в епічному роді, від домінування описовості.

 У новелі М. Коцюбинського «На острові» дія відбувається протягом одного дня. Географічний простір – острів на морі, життєвий простір – побутовий простір буденного життя міста, психологічний простір – свідомість героя. Автор ніби освітлює цю яскраву мить, спалах кохання у звичному, буденному плині життя. Кохана з’являється раптово «Вона приїхала ранішнім пароходом, перед годиною, може, не більше» [38, с. 244] і так само раптово зникає – запах пароходного диму підказує це ліричному героєві «Стою на дорозі і втягую у себе той легкий запах. Се все, що лишилось од мого роману…» [38, c. 247].

 Географічний і життєвий простір лишаються незмінними. Карколомні зміни потрясають лише свідомість героя, який, стрівшись очима з незнайомкою, втрачає спокій. Тут мить, як вічність, і вічність, як мить «Гляне чи ні? Ціла вічність минає. Не ворухнулась. …Які очі у неї? Не встиг роздивитись. …Наче фіалки після дощу. Темні, м’які, блискучі. Глянула і закрила. Тепер – кінець. …Куди вона – там і я буду» [38, с. 245].

 Новела «На острові» – це «ситуація антракту», перепочинок на життєвій дорозі «як тільки заплющую очі – кімната (вона тільки що стала моєю)…»; «так мені уявляється острів, на який нині ступив я й де маю жити» [38, с. 233], а кохання, яке переживає ліричний герой, – це ніби яскрава «мить миті», що відживлює, лікує втомлену душу, наповнює новими враженнями, тому тільки єдиний день триває ця мить кохання «Вже день скінчився, засвітилась ніч, а я ще на ногах. Де вона – там і я. …А завтра, ще не розвиднілось добре, біжу на вчорашні стежки. І раптом, не добігши, спиняюсь» [38, с. 247]. Кохана зникла так само раптово, як і з’явилась, залишивши на спогад погляд фіалкових очей.

 Заключний епізод новели, де ліричний герой фіксує своє враження, стан схвильованості, коли бачить агаву «з вінцем смерті на чолі», набуває позачасового змісту, розриває межі часопростору, «прилучається до вічності». Агави, які квітнуть, щоб умерти, і умирають, щоб цвісти, є символом невпинного кругообігу життя, вічного тривання і оновлення, вічного прагнення до світла, до того, що вище за нас, до Бога. «Закаменіла на каменистому ґрунті і прислухається з жахом, як росте, стигне і рветься з неї душа. І так роками. …Обвіяна вітром, ближча до неба, агава бачить тепер, чого не бачила перше. …Квітка на високому пні вітає сонце і море, скелі та далекі вогкі вітри гордим і безнадійним привітом засуджених передчасно на смерть» [38, с. 248]. Символ агави тут перегукується зі значенням «метелика», що символізує душу, несвідоме прагнення до світла і відродження.

 Часто зорові образи переплітаються зі звуковими. Ця тонка фіксація вражень, лаконічність вислову, глибокий ліризм, ритмічність чи плавність мови, майстерність описів природи та глибинний психологічний аналіз стають характерною рисою новели «Цвіт яблуні». У новелі роздвоєння героя також передають світло та тінь. Ліричний герой представлений у момент свого граничного душевного напруження – вмирає його дочка. Атмосфера цього трагічного моменту підкреслена скорботними тонами чорного кольору. Світло та тінь становлять той художній простір, у якому відбувається дія, – це символ боротьби життя й смерті.

 У новелі «Цвіт яблуні» словесний живопис доведений до філігранної гармонії майстра. В цей період творчості письменник дедалі більше прагне проникнути у «пейзаж людини», тонко спостерігаючи всі порухи духовного життя своїх персонажів; у цей час колористична гама дедалі більше нагадує напівтони та затінені глибини простору. Однак солярна символіка об'єднує весь твір Коцюбинського. Сонце в його творі – не тільки земне світило, джерело розквіту природи, а й що в літературі значно важливіше – символ життя, любові, щастя, безсмертя.

 В основі твору лежить незвичайна подія – тяжка хвороба і смерть єдиної доньки головного героя. Часово-просторова дія максимально сконцентрована: ніч перед смертю дитини, ранок, коли вона померла. У тексті письменник дає відповідні вказівки на час дії образами: «...Безсонна ніч»; «Годинник у столовій пробив другу»; «Вікно сіріє»; «Світло раннього ранку»; «Сонце вже встало» [38, с. 134]. Обмеженим є і простір твору: хата, де вмирає дитина, та сад біля хати, де цвітуть яблуні.

 Деталі інтер'єру, пейзажні деталі теж виразно психологізовані, підпорядковані виявленню внутрішньої суті головного героя. Наприклад, наскрізною деталлю є підкреслення символізації чорного кольору, який увиразнює тугу і переживання батька: «чорні вікна», «хата здається... каютою корабля, що пливе десь у невідомому чорному морі», герою ввижається якась істота «з чорними крилами», за вікном – «чорні простори».

 Психологічний стан героя М. Коцюбинський намагається передати за допомогою кольору, світлотіні. Автор спочатку акцентує увагу на чорному і сірому кольорах, які символізують розпач і зневіру: «чорні вікна», за ними – «чорні простори» (чорний – колір смерті й руйнації; депресії), в хаті – «сірий, сумний колорит», «сірі меблі» {сірий – колір нудьги, хвороби; як правило, маскує емоції страху чи гніву). Далі фарби поступово світлішають: герою ввижаються «зелені луки» (зелений колір – це колір заспокоєння, розслаблення), він бачить «жовте полум'я свічки» (жовтий – колір інтелекту, символізує процес змін від несвідомого до свідомого), «зелену умбрельку», а пізніше – у яблуневому саду – «сонце золотить повітря» (золотий – колір чистої інтуїції, психічної мужності і самопізнання; колір очищення і зцілення), «блакитне небо», «рожеві платочки» квітів, «крізь білий цвіт виднілось синє небо» (білий – колір найвищого духовного досягнення, очищення і просвітління) – і «сльози полегкості падають услід за платочками».

 Фінал твору несподіваний: туга за втраченою дитиною, жаль до себе поступаються місцем новим, народженим у душевних муках світлим солярним образам-символам, які «золотим промінням» зігрівають серце.

 Отже, світло, тінь, кольори, зорові, слухові, дотикові враження передані як взаємозалежні, взаємопереплетені і у новелах становлять той художній простір, у якому відбувається дія, – це символи боротьби життя й смерті. Роль мікрообразів у такій імпресіоністичній структурі дуже велика, уся оповідь наче зіткана з них.

**РОЗДІЛ ІІІ**

**Методологічні основи вивчення малих епічних жанрів**

* 1. **Філософсько-психологічні засади осмислення української новелістики**

 У державних програмних документах – «Національній доктрині розвитку освіти України в ХХІ ст.» (2002), Законі України «Про вищу освіту» (2002, 2014), «Концептуальних засадах розвитку педагогічної освіти України та її інтеграції в європейський простір» (2004), «Концепції трансформації вищої освіти в Україні на початку ХХІ ст.» (2007), проекті «Концепції гуманітарного розвитку України до 2020 р.» (2012) та ін. – окреслені підходи до оновлення завдань та змісту національної вищої освіти; наголошується на тому, що сучасне суспільство пред’являє високі вимоги до педагогічного професіоналізму, педагоги ХХІ століття повинні отримати фундаментальну наукову, загальнокультурну, практичну підготовку; акцентується важливість формування в учнів та студентів мотивації до навчальної діяльності протягом усього життя.

 У сучасній методиці викладання української літератури намітився тісніший взаємозв’язок із філософією та психологією.

 Сучасна концепція навчання української літератури будується на філософській основі. Вивчаючи філософію, студенти ВНЗ пізнають людину, світ, вчаться самоусвідомлювати себе, віднаходити сенс життя; набувають досвіду глибоких теоретичних міркувань, активізації інтелектуальних ресурсів, уміння підноситися до всезагального. Застосування філософських засад при вивченні красного письменства відкриває можливість не лише краще розуміти літературу, зокрема через філософію, інтерпретувати белетристику в філософському аспекті, а й дозволяє осмислювати творчість певного письменника як художній універсум – модель дійсності, становлення певної системи естетичних цінностей; розглядати конкретний твір як вираження високої духовності автора.

 Досвід ***філософського*** розуміння світу дозволяє майбутнім вчителям літератури краще усвідомлювати сутність процесів пізнання, розуміння, сприймання, зокрема художнього твору; осмисленіше оперувати поширеними при вивченні новелістики категоріями: мотив, час, простір, причинність, наслідковість, об’єктивне та суб’єктивне, форма і зміст, елемент та структура; використовувати методи, які базуються на певних стандартах (частина і ціле – аналіз та синтез; тотожність й відмінність – ототожнення, розрізнення, порівняння, аналогія, моделювання; одиничне та загальне – методи індукції й дедукції; явище та сутність – опис та пояснення; простір і час – структурний, історичний методи та ін.); пізнавати тенденції розвитку наукових теорій, застосувати принципи їх виведення, наприклад, формулюючи власні генологічні теоретико-літературні поняття; усвідомити залежність моделювання складного і суперечливого світу генія від багатства його внутрішнього світу.

 Читаючи й аналізуючи оповідання, новели, літературні казки, легенди, байки, гуморески, фейлетони, етюди, поезії в прозі та ін., юні україністи пізнають світ, вчаться самоусвідомлювати себе, віднаходити сенс життя, адже автори малої художньої прози, як правило, ставлять в осередок своїх міркувань людину та її долю; порушують екзистенціально-антропологічну проблематику; творчо засвоюють нові філософсько-естетичні віяння; будують текст як символічно-знакову систему, що приховує глибокий філософський зміст. Знання філософії важливі студентам-філологам для розуміння художньої літератури в цілому; для виявлення підтексту - центрального компоненту твору, який тлумачиться дослідниками як вибудувана письменником модель світу; при опануванні інтерпретаційними технологіями, зокрема філософською.

 Традиційний план аналізу епічного твору на основі філософського теоретичного дискурсу доповнюємо новими аспектами для осмислення: філософські тенденції історико-літературного періоду, в який творив митець, світоглядні засади письменника, філософські постулати, які він сповідував; історичні, національні, етнопсихологічні, соціально-політичні умови, в яких перебуває герой; дослідження підпорядкованої мистецьким законам літературної філософічності (філософська наснаженість художніх образів, індивідуальних обставин, в яких діють персонажі, символічність виразу, метафоричність стилю, узагальнення концептуального характеру та ін.); врахування існування у творі кількох площин, як-от реально-побутового та філософсько-узагальнюючого рівнів; «відчитування» захованої у тексті глибокої морально-філософської істини; проекція зображеного письменником на сьогодення. З іншого боку, студенти повинні зрозуміти, що літературний твір не повинен бути ілюстрацією філософських ідей; коли філософічність не поєднується із уявою, фантазією, вимислом, він втрачає художню ідентичність, естетичну самоцінність. Якщо підставою для інтерпретації стає переважно автор як філософська, світоглядна концепція, є небезпека потрапити в русло заангажованого прочитання.

 У викладанні літератури у вищій школі активно застосовуються напрацювання теоретиків ***психологічної*** школи, зокрема студентам пропонується досліджувати художній твір як вираження внутрішнього життя автора, психологічні мотиви, які зумовили написання твору, психологію письменника, поглиблено аналізувати характери літературних персонажів. Оповідання ХІХ ст., як правило, будувалося за хронологією життя героя, автор відображав сталі якості характеру або змальовував типи, позбавлені морально-психологічних колізій, якими відзначається перебіг внутрішнього життя. Але з кінця ХІХ ст. письменники все частіше компонують структуру творів за «логікою» почуттів, прагнуть показувати героя виключно зсередини. Студентам буде цікаво познайомитися із неординарними за психологічним складом персонажами новел М.М.Коцюбинського.

 Насамперед студенти повинні ознайомитися із працями відомих літературознавців, які використовували надбання психології у дослідженні художніх явищ («Із секретів поетичної творчості» І.Я.Франка, «З психології творчості Шевченка» С.В.Балея, «Іван Левицький-Нечуй. Спроба психоаналізу творчості» В.П.Підмогильного, «Майстерність психологічного аналізу чи ілюзія психологізму? (Два приклади: Панас Мирний і Нечуй-Левицький)» М.Тарнавського, «Психоаналіз і літературознавство» Н.В.Зборовської, «Микола Хвильовий як митець-психолог» М.П.Кодака, «Енергія болю (психічна травма в художньому світі Григора Тютюнника») В.Г.Даниленка та ін.; спробами осмислення художніх явищ, закономірностей художньо-практичної діяльності професійними психологами (Л.С.Виготський «Психологія мистецтва» (М., 1968), З.Фройд «Поет і фантазування» (М., 1995), К.-Ґ.Юнг, Е.Нойман «Психоаналіз і мистецтво» (М., 1998), В.А.Роменець «Психологія творчості» (К., 2001) тощо); знати, вміти порівнювати сучасні психоаналітичні інтерпретації творчості прозаїків: Панаса Мирного, І.С.Нечуя-Левицького, Б.Д.Грінченка, Олени Пчілки, І.Я.Франка, О.Ю.Кобилянської, В.К.Винниченка, А.Ю.Кримського, Григорія Косинки, Миколи Хвильового, В.П.Підмогильного, Г.М.Тютюнника та ін.

* 1. **Специфіка вивчення малої прози**

 Методисти зауважували важливість врахування жанрових особливостей при організації роботи над художнім твором, але в дусі орієнтації радянської літератури не на індивідуальні ознаки, а на типове, акцентували на сутності цілого, компонентах художнього тексту, суттєвих, зокрема для епіки в цілому.

 Живучість деяких догматичних інтерпретацій простежується у сучасній методиці навчання. «Фігура умовчання» щодо новелістики перейшла в інерцію мислення; традиційно малу прозу рекомендується аналізувати за аналогією до великої чи середньої. У орієнтовних схемах аналізу серед «компонентів художньої структури, які потребують докладного розбору» у новелі, і в романі, повісті чи епопеї спостерігаємо те ж визначення теми, характеристику образу, аналіз сюжету, художніх засобів, основної ідеї. У цілому, дидакти визнають, що малі жанри у методичній науці малодосліджені. Огляд сучасних розвідок із жанрології дозволяє побачити, що так звані фундаментальні характеристики епічної поетики – відображення життя у всій його складності й повноті, об’єктивованість розповіді, сюжетна подієвість, багатосторонність, системність характерів, вмотивованість вчинків, обставин, подій та ін. – не завжди притаманні малій прозі. Теоретики літератури навіть наголошують: властивості і структура великої та малої епіки не те що відмінні, але багато в чому протилежні.

 Для синтетичного обґрунтування особливостей вивчення епічних творів, слід визначити стійкі риси такого жанрового утворення, як художня мала проза. Ще І.Я.Франко у праці «З останніх десятиліть ХІХ віку» запропонував вирізняти тексти новелістичного жанрового формату, яким притаманні: компактність композиції, сконцентрованість матеріалу, особливості сюжетобудування, коли дія розгортається навколо яскравого емоційно вражаючого моменту життя. Об'єднавчими константними ознаками у корпусі жанроформ малої прози можна вважати: короткий обсяг, який поєднується зі стислістю викладу чи опису зображеної події; невелика широта охоплення життєвих явищ; «дрібний» матеріал в основі твору (подія чи епізод із життя «маленької» людини); моноцентричність (на першому плані виступає один персонаж, одна подія, один конфлікт тощо, решта обмежується роллю тла); «готові характери», які швидко приводять будь-яку ситуацію до розв’язки; редуковані або зміщені окремі елементи сюжету; мінімалізоване звернення до вставних елементів, докладних описів; сконцентрована інтенсивність; використання виразних художніх деталей, які часто набувають значення знаку, образу, символу тощо.

 Виходячи з природи художнього твору малої прозової форми, визначаємо особливості його аналізу: читання (точне, прискіпливе, чуйне до нюансів) усього твору, щоб не порушити єдність і цільність враження; осягнути «цілокупність думки» (Б.М.Ейхенбаум) митця, що «впливає відразу», не подрібнюючись; постійне повернення до початку, перечитування, увага до подробиць. Вивчаючи новелістику, учням, студентам краще рухатися не слідом за автором, від епізоду до епізоду, а намагатися пояснити, як досягається конструктивність, динамічність, сконцентрованість художньої енергії, коли на мінімальній площі, наче «у краплі води відкривається океан» (І.Я.Франко); віднаходити епіцентр думки і настрою, концепт «променя зору» (В.В.Фащенко), довкола якого збирається в один фокус образний матеріал; простежувати мотив, лейтмотив, на зразок «сокола» (П.Гайзе); концептуальність мікрорівневих чинників твору, жодного з яких не можна видалити з цілого новели; філософське наповнення порушених авторами «вічних», людинознавчих тем; оцінювати високу майстерність письменника – у малому просторі викласти багато.

 Робота з твором малої форми епічного циклу має певну специфіку: аналіз кожної частини цілого як автономного, самодостатнього елементу; уточнення канонічної структури жанру (найчастіше частини циклу поєднуються «сурядним» (Н.Д.Тамарченко) сполученням; відповідають одному жанровому архетипу: новели, оповідання, нарису, етюду, поезії в прозі тощо); визначення образних компонентів і «носіїв жанру» (типів зв’язку між ними); віднаходження утворених у результаті цієї взаємодії «додаткових смислів», що дозволяє відкрити глибинний смисл прочитаного. Ефективність вивчення малої прози підвищиться, якщо викладач вчитиме майбутніх-учителів стежити за напрямами розвитку сучасного жанрового розуміння, зокрема, таким новим напрямом, як теорія метажанру; корегувати позиції вивчення літератури у параметрах родових ознак та жанрово-видових особливостей.

 Розвиток української художньої малої прози пов'язаний із виникненням неканонічних жанрів, зокрема тих, які утворилися на межі кількох родо-видових структур. Навіть такі основні жанри малої художньої прози, як новела та оповідання, з одного боку, мають ознаки, виражені сталими характеристиками жанрового канону; з іншого, – є дифузними, синтезують елементи двох-трьох родів. Літературознавці констатують, що художні твори чимраз більше жанрово схрещуються, все складніше встановити їх генологічну природу. Ефективність аналізу скомплікованих жанрових утворень підвищиться, якщо студенти розумітимуть сутність таких жанрологічних понять, як канонізація – деканонізація жанрів; жанр чистий, канонічний – дифузний, скомплікований; моножанр, поліжанр; жанровий канон, жанрова матриця, пам'ять жанру тощо; збагнуть обмеженість лінійної класифікації (рід – вид – різновид), що жанри не завжди прямо підпорядковуються роду; намагатимуться з’ясувати, якою частиною обсягу репрезентовані у жанрі певні роди, види мистецтва; розглядатимуть скомпліковінані утворення як поєднання різнорідних елементів в єдине ціле, нову жанрову видозміну, усталену окрему жанрову традицію.

**ВИСНОВКИ**

 Творчість Михайла Коцюбинського – новий вищий етап у розвитку української літератури не тільки за своїм змістом, а й художніми прийомами відображення дійсності. Кожен справді талановитий художник слова по-своєму відкриває явища дійсності, створює людські характери, а відтак збагачує нас новими думками, почуттями, образами.

 Розкриваючи особливості образів-символів в імпресіоністичних новелах М. Коцюбинського, ми виявили, що однією з ознак імпресіоністичних творів є асоціативність символобачення, за якої творча уява письменника сприймається як продукт зародження художніх асоціацій в образах-символах. Домінування асоціативного принципу конструювання образу-символу поряд з цілковитою елімінацією матеріальності дозволяє встановлювати чіткі й зрозумілі конвенції в межах багатозначності трактування цих образів. Образи-символи в імпресіоністичній концепції функціонують на рівні авторської інтерпретації.

 Визначили, що вагомим внеском в дослідження концепцій символу в ХХ столітті є праці західноєвропейських мислителів Е. Кассірера, 3. Фрейда, К. Юнга; представника американської школи психоаналізу – Е. Фромма. Не обійшли увагою досліджуване питання і представники російської та української наукової думки П. Флоренський, О. Лосєв, Ю. Лотман.

 Літературознавці та лінгвісти Ю. Степанов, О. Дідус, В. Панченко вважали символ поняттям не науковим, а поняттям поетики лише в рамках певної поетичної системи. Вини розглядали символ як певну інформаційну структуру, що складається із асоціативних зв’язків.

 Досліджуючи структуру новел М. Коцюбинського, дійшли висновку, що духовний і естетичний досвід письменника забезпечує традиційним символічним образам повноцінне існування в культурному часопросторі, їхню поліаспектність у творенні новітньої картини світу. Слово-символ як проміжна ланка між означенням предмета та його осмисленням концентрує викликані в героя або читача асоціації в єдиний комплекс духовного сприйняття. Тому символ можна розглядати як образ макросвіту довкілля, зосереджений у мікросвіті художнього слова.

 Символ перебуває в симбіозі з іншими виражальними засобами новели; особливості її оповідної структури визначають іманентність символу в розвитку новели як жанру. Особливості наративної структури новели дозволяють простежити становлення характеру героя твору, показати найтонші порухи його душі, спроектувати минуле або майбутнє на теперішню «незвичайну» подію в житті. Образи й деталі новели надають авторові та реципієнтові змогу «змоделювати» світ персонажа з кількох містких символів і численних асоціацій, викликаних ними.

 Варіативність значень символічного образу залежить від первинної ідеї, яку він уособлює. Завдяки вираженню абстрактної ідеї, яка в новелах різних стильових тенденцій опредмечується в різнопланових, часом відмінних образах, конкретний речовинний образ підноситься до рівня символу.

 Символом неодмінно стає образ-лейтмотив. З кожною новою появою в новелі творене ним коло асоціацій ширшає. Зокрема, при реалізації образу-лейтмотиву в поворотному моменті новели вибух емоційної напруги викликає в пам’яті героя приховані архетипні світоглядні комплекси. Деталь або образ перетворюються на символи залежно від контексту твору. Більш того, чим асоціативніший за своєю природою образ і коротший фрагмент новели, який його містить, тим імовірніше переростання образу в символ.

Система символів допомагає встановити стильову домінанту, вона є композиційним чинником. Імпресіоністична новела «Intermezzo» має форму «потоку свідомості» втомленого героя, через що в ній поєднуються синестезійні враження як негативного, так згодом і позитивного емоційного забарвлення. У процесі дослідження ми дійшли висновку, що інтерпретуючи образи-символи імпресіоністичної новели «Intermezzo», необхідно враховувати той аспект, що письменника передусім цікавить душевний стан ліричного героя. Спершу письменник зазначає дійових осіб: елементи природи (ниви у червні, сонце, три білих вівчарки, зозуля і т. ін.), а також емоційні еквіваленти внутрішнього стану героя (моя утома, людське горе), які зазнають образного розгортання у наративній структурі новели, трансформуючись у своєрідні образи-символи, які розпізнаються крізь призму асоціативного символобачення.

 Розглянута нами інтерпретація образів-символів новели побудована на конфлікті, який дає уявлення про складні душевні процеси головного героя. «Дійові особи» новели постають опозиційними алегоризованими образами-символами, які, вступаючи в образний конфлікт, допомагають дослідити поступове зникнення депресивного стану головного героя, повернення до нього душевної рівноваги.

 Розглядаючи особливості акварельності символів в новелах «На камені», «На острові», «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, виявили, що автор використовує багату кольорову гаму (червоний колір зелений, чорний, сірий, жовтий, золотий, блакитний, білий) для розкриття психологічного стану героїв.

 Ефективність осмислення української художньої малої прози студентами педагогічних університетів буде підвищена, якщо вивчати її поглиблено, що включає системне порушення питань про генологічний аспект виучуваних прозових творів; введення в навчальний обіг інформації про українських новелістів – «будівничих жанрових систем» (Ц.Тодоров); детальний аналіз творів малих жанрів; усвідомлення літературного процесу як процесу виникнення, розвитку, змістонаповненості малих прозових форм; утворення різновидів, модифікацій внаслідок взаємозбагачення родів, жанрів, видів мистецтва; руйнування, зміни жанрових систем; аналітичне читання художніх творів із наступним формально-стилістичним тлумаченням.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Аверинцев С.С. Символ художественный // Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. – К., 2001.
2. Агеєва В. Українська імпресіоністська проза: Про творчість М.Коцюбинського, Ольги Кобилянської, Г. Косинки та ін. / Віра Агеєва. – К.: Фірма «Віпол», 1994. – 158с.
3. Андрійчук Т. Гуманістично-екзистенціальні мотиви в творчості М.Коцюбинського / Тамара Андрійчук // Література та культура Полісся.– Ніжин, 1998. – Вип. 10: Творчість М. Коцюбинського та громадсько-культурний і літературний процес у Чернігові кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – С. 107-115.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – Москва, 1989. – 616 с.
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. литература, 1975. – 504 с.
6. Бахтин М.М. Проблема текста: опыт философского анализа / М.М.Бахтин // Вопросы литературы. – 1976. – №10. – С. 123-144.
7. Бахтин М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
8. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин / [сост. С.Г.Бочаров, примеч. С.С. Аверинцева и др.]. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
9. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители ХХ века).
10. Бидерманн Ганс. Энциклопедия символов. – М.: Республика, 1996.
11. Бровко О.О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції : [монографія] / О.О.Бровко. – Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ ім. Т.Шевченка», 2011. – 400 с.
12. Васильєва М.Б. Українська модерна новела кінця ХІХ – початку ХХ століть: розвиток і модифікації в їх обумовленості метафоризацією як провідною рисою художнього мислення доби: дис. …канд. філол.наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Васильєва Майя Борисівна. – Одеса, 2003. – 196с.
13. Войтович Валерій. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002.
14. Головченко Н. Структурно-стильові домінанти імпресіонізму. До вивчення творів К. Гамсуна „Пан”, М. Коцюбинського „Цвіт яблуні”, І. Буніна „Легке дихання” // Укр. літ. в загальноосвіт. школі. – 2005. – № 2. – С. 9 – 15.
15. Гуляк А. Імпресіоністичні наративні принципи у повістях Михайла Коцюбинського / А.Гуляк //Михайло Коцюбинський і український модернізм ХХ століття. Серія: ХХ століття: від модернізму до традиції: зб. наук. пр. / гол. ред. Ірина Руснак. – Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2015. – Вип.4. – С. 100-112.
16. Гуляк А. «Intermezzo» М.Коцюбинського – імпресіоністичний новелістичний канон / А. Гуляк, Н.Науменко / Вісник Черкаського університету. Серія: Філоогічні науки: зб. наук. пр. – Черкаси. – 2012. – № 40 (253). – С. 23-27.
17. Денисюк І.O. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / І.О.Денисюк. – К.: Вища школа, 1981. – 216 с.
18. Дроботун О.М. Колористика української прози доби модернізму (на матеріалі новелістики М.Коцюбинського, О.Кобилянської, В.Винниченка): дис. …канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Дроботун Олександра Михайлівна. – Кіровоград, 2010. – 190с.
19. Єфименко О.Є. Концепт «степ» в українській мові: словникова, текстова і психолінгвістична парадигма. – Автореф. дис. ... канд. філол.наук: 10.01.02/Харків, 2005. – 23с.
20. Єфремов С. Михайло Коцюбинський // Єфремов С. Вибране: Статті. Наукові розвідки. Монографії. – К., 2002. – С. 214 – 318.
21. Жайворонок В.В.Українські обрядові мовні формули на етнокультурному тлі / Слово. Фраза. Текст. – М.: Азбуковник, 2002.
22. Жук Н.Й. Михайло Коцюбинський: семінарій / Н.Й. Жук. – К.: Рад. школа, 1966. – 208 с.
23. Заболотний, О. Втеча від суспільства чи перепочинок душі на лоні природи?: [характеристика ліричного героя новели „Intermezzo”]/ О. Заболотний // Укр. мова й л-ра в серед. шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 2. – С. 85-90.
24. Звиняцковський В.Я. Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського.– К.: Наукова думка, 1987.
25. Зеров М. Пам’яті Коцюбинського // Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М.Сулима; Післям. М.Москаленка. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. - 1301 с.
26. Історія української літератури ХІХ столітя: (70–90-ті роки) : у 2 кн. / О.Д.Гнідан, Л.С. Дем’янівська, С.С. Кіраль та ін. / [за ред. О.Д. Гнідан]. – К.: Вища школа, 2002. – Кн. 1. – 575 с.
27. Історія української літератури ХІХ столітя: (70–90-ті роки): у 2 кн. / О.Д.Гнідан, Л.С. Дем’янівська, С.С. Кіраль та ін. / [за ред. О.Д.Гнідан]. – К.: Вища школа, 2003. – Кн. 2. – 439 с.
28. Історія української літератури ХІХ ст. (40–60, 70–90 роки) : [підручн. для студ. вищ. навч. закл.] / Л.С. Дем’янівська та ін. / [за ред. проф. В.Ф.Погребенника]. – К.: Вид. НПУ ім. М.Драгоманова, 2010. – 469 с.
29. Історія української літератури ХІХ ст. : у 2 кн. : [підручн. для студ. філол. спец. вищ. навч. закл.] / М.П. Бондар та ін. / [за ред. акад. М.Г.Жулинського]. – К., 2006. – Кн.1. – 656 c.
30. Історія української літератури ХІХ ст. : у 2 кн. : [підручн. для студ. філол. спец. вищ. навч. закл.] / М.П. Бондар та ін. / [за ред. акад. М.Г.Жулинського]. – К.: Либідь, 2006. – Кн.2. – 712 c.
31. Історія української літератури ХІХ столітя : у 3 кн. : [навч. посіб.] / М.П.Бондар та ін. / [за ред. М.Т. Яценка]. – К.: Либідь, 1997. – 432 с.
32. Кант И. Сочинения : в 6 т. / Иммануил Кант ; под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. – М. : Мысль, 1964. – Т. 5. / [ред. В. Ф. Асмус]. – 1966. - 564 с.
33. Кассирер Э. Философия символических форм: В 3 х тт. – М.–СПб., 2002.
34. Качуровський І.В. Ґенерика і архітектоніка. Кн. ІІ / І.В.Качуровський. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 376 с.
35. Кикоть В.М. Підтекстовий образ, символ та переклад/ В. Кикоть// Філологічні трактати. – Том 5. – № 2. – 2013. – С. 43-57.
36. Ковальчук О. Візуальне у творчості Михайла Коцюбинського: монографія / О. Ковальчук. – Ніжин: НДУ ім. М.Гоголя, 2015. – 232с.
37. Коцюбинська М.Х. Мої обрії : в 2 т. / М.Х. Коцюбинська. – К.: Дух і літера, 2004. – Т.1. – 336 с.
38. Коцюбинський М.М. Твори : у 7 т. / М.М. Коцюбинський [ред. кол. О.Є.Засенко (голова). та ін.]. – К.: Наук. думка. – T.1 [Повісті, оповідання (1884—1897 рр.)]. – 1973. – 407 с.
39. Коцюбинський М.М. Твори : у 7 т. / М.М. Коцюбинський [ред. кол. О.Є.Засенко (голова). та ін.]. – К.: Наук. думка. – T.7 [Листи (1910—1913 рр.)]. – 1975. – 415 с.
40. Коцюбинський, М. Я так поріднився з тобою... : листи до дружини / М. Коцюбинський; авт. проекту вид. І. Коцюбинський ; уклад. : О. Єрмоленко, Н. Коцюбинська, Г. Степанець. – К. : Ярославів Вал, 2007. – 392 с.
41. Коцюбинський М. Листи до Олександри Аплаксіної. – К.: Критика, 2008. – 640с.
42. Коцюбинський, М. Тіні забутих предків : повісті, оповідання, етюди, нариси, казки / М. Коцюбинський. – Х. : Фоліо, 2006. – 350 с.
43. Кузнецов Ю.Б. Імпресіонізм в українській прозі к. XIX – поч. XX ст.: проблеми естетики і поетики / Ю.Б. Кузнєцов. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
44. Кузнецов, Ю. Напоєний соком багатющої землі своєї... : [творчість М. Коцюбинського в контексті європейського імпресіонізму] / Ю. Кузнецов // Укр. мова й л-ра в серед. шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 5. – С. 25-40.
45. Кузнецов, Ю. Художня деталь у творах М. М. Коцюбинського: [на прикладі новели „На камені”] / Ю. Кузнецов // Укр. мова й л-ра в серед. шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 2. – С. 58-62.
46. Літературознавство : словник основних понять / [пер. з нім. А.Цяпа]. – Тернопіль: «Богдан», 2008. – 278 с. – (Серія «Metzler kompakt»).
47. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. – Т.1. – К.: ВЦ «Академія», 2007.- 608 с. – (Серія «Енциклопедія ерудита»).
48. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. –Т.2. – К.: ВЦ «Академія», 2007.– 624 с. – (Серія «Енциклопедія ерудита»).
49. Літературознавча компаративістика : [навч. посіб] / [ред. Р.Т.Гром'як ; упоряд.: Р.Т. Гром'як, І.В. Папуша]. – Тернопіль: РДВ ТДПУ, 2002. – 331 с.
50. Літературознавчий словник-довідник / [Р.Т. Гром’як, Ю.І. Ковалів та ін.]. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
51. Лілік О. Самотній на землі, як сонце на небі... : урок-дослідження імпресіоністичних і екзистенціальних рис у новелі Михайла Коцюбинського „Інтеrmezzo” / О. Лілік // Укр. мова і л-ра в шк. – 2009. – № 2. – С. 22-25.
52. Листи до Михайла Коцюбинського / упоряд. та комент. В. Мазного ; вступ. ст. В. Шевчука. – К. : Українські пропілеї, 2002. – 368 с.
53. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
54. Лотман Ю. М. Вибрані статті. Т. 1. – Таллінн, 1992.
55. Матюшкіна Т. Жанр новели у світовій літературі / Т. Матюшкіна // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2012. – № 6 [Малі та середні жанри художньої прози]. – С. 2–13.
56. «Мені краще бути самотнім…» (Михайло Коцюбинський у листуванні з дружиною) / В. Панченко // Неубієнна література: Дослідницькі етюди . – К.: Твім інтер, 2007. – 440 с. С. 181 – 202.
57. Меншій А.М. «Напоєні красою слів твоїх…»: «школа» М.Коцюбинського в українському постімпресіонізмі: монорафія / Аліса Меншій. – Миколаїв: Іліон, 2016. – 580с.
58. Методика викладання літератури: термінологічний словник / А.Л.Ситченко, В.І. Шуляр, В.В. Гладишев / [за ред. А.Л. Ситченка]. – К.: Ін Юре, 2008. – 132 с.
59. Ми є. Були. І будем Ми! Виховання національної самосвідомості учнів засобами художньої літератури: [навч.-метод. посіб.] / [за ред. Н.Й.Волошиної]. – К.: Ленвіт, 2003. – 215 с.
60. Михайло Коцюбинський Листи до Олександри Аплаксіної / Упор. Володимира Панченка / Підготування текстів А. Диби, С. Захаркіна та В. Панченка / Коментарі та покажчики Степана Захаркіна. – К.: Критика, 2008. 640 с.
61. Молочко Світлана. Симфонія людської душі й природи: урок пошуку гармонії за новелою Михайла Коцюбинського „Іntermezzo” / С. Молочко // Укр. мова й л-ра в серед. шк., гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2007. – № 7. – С. 66-71. 37.
62. Молочко С. Симфонія людської душі й природи в новелі М. Коцюбинського „Intermezzo”. Ідея служіння митця народові / С. Молочко // Укр. л-ра в загальноосвіт. шк. – 2002. – № 3. – С. 18-22.
63. Наукові основи методики літератури : [навч.-метод. посіб.] / [за ред. Н.Й.Волошиної]. – К.: Ленвіт, 2002. – 344 с.
64. Науменко Н.В. Поетика символу в новелістичній оповіді фабульного та безфабульного типів / Н. Науменко // Знак. Символ. Образ. Матеріали Міжвузівського науково-практичного семінару з проблем сучасної семіотики. — Вип. 5. — Черкаси: Вид-во ЧДУ, 2000. – С. 108-113.
65. Науменко Н.В. Символіка в образній структурі української новелістики кінця ХІХ – початку ХХ ст. Автореф. дис. ... канд. філол.наук: 10.01.01/Київ, 2002. – 23с.
66. Національна стратегія розвитку освіти в Україні на 2012–2021 роки. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www. mon.gov.ua/images/files/news/12/05/4455.pdf‎.
67. Небеленчук І. О. Емоційний діалог як засіб розкриття внутрішнього світу героя у новелі М. Коцюбинського „Intermezzo” / І. О. Небеленчук // Укр. л-ра в загальноосвіт. шк. – 2012. – № 1. – С. 6-10.
68. Островська А.С. Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця ХІХ – початку ХХ ст. (на матеріалі малої прози В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Коцюбинського) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / А.С.Островська. – Дніпропетровськ: ДНУ ім.О.Гончара, 1999. – 19 с.
69. Панченко В. Introduzione // Капрійські сюжети: «Італійська» проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / Упоряд. В.Панченко. – К. : Факт, 2003. – 496 с.
70. Пасічник Є.А. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах: [навч. посіб. для студ. вищ. закл. освіти] / Є.А.Пасічник. – К.: Ленвіт, 2000. – 384 с.
71. Пахаренко В. Основи теорії літератури. – К.: Генеза, 2009.
72. Пащенко М.В. Метафорична природа новели: (структура, рецепція, концептуалізація): [монографія] / М.В.Пащенко. – О.: Астропринт, 2009. – 296 с.
73. Плахова А. І. Відображення літературних поглядів М. Коцюбинського в епістолярній спадщині / А. І. Плахова // Ідейно-художнє новаторство в українській літературі. – К., 1985. – С. 106 114.
74. Погребенник В.Ф. «Європейськість» прози Михайла Коцюбинського/ В. Ф. Погребенник // Актуальні проблеми слов'янської філології : Міжвузівський збірник наукових статей. – Вип. 11. – Ч. 2 : Лінгвістика і літературознавство. – Київ; Ніжин: Аспект-Поліграф, 2006. – 590 с.
75. Подріз К.І. Художня інтерпретація образу натовпу в малій прозі М.Коцюбинського / К.І. Подріз // Актуальні проблеми слов’янської філології. Сер. Лінгвістика і літературознавство : [міжвузів. зб. наук. статей] / [гол. ред. В.А.Зарва]. – Бердянськ: БДПУ, 2012. – Вип. ХХVІ. – Ч.2. – С. 149–156.
76. Поліщук Я.О. І ката і героя він любив … : Михайло Коцюбинський: літературний портрет / Я.О. Поліщук. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.
77. Пустовіт В.Ю. Густативні образи в мемуаристиці М. Коцюбинського (за листами до дружини) / В. Пустовіт // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2011. – № 17 (228).
78. Пустовіт В. Поетика листів М.Коцюбинського до Олександри Аплаксіної в контексті любовного епістолярію / В. Пустовіт // Наукові праці Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 45. – Кам’янець-Подільський: Аксіома, 2017. – С. 185 – 189.
79. Пустовіт В. Синтез довкілля та світогляду в листуванні М.Коцюбинського / В. Пустовіт // Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («Екоцентризм: культура і природа»): Тези доповідей ІІІ Міжнародної наукової конференції. – Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. – 134 с. – С. 86-87.
80. Пустовіт В. Національно-культурний дискурс епістолярію Михайла Коцюбинського / Валерія Пустовіт // Михайло Коцюбинський і український модернізм ХХ століття : зб. наук. пр. – Вип. 4 / ред. колегія: І. Руснак (голов. ред.), О. Баган (заступ. голов. ред.), М. Васьків та ін. - Вінниця : ТОВ фірма "Планер", 2015. - С. 194-203. - (Серія "ХХ століття: від модерності до традиції).
81. Пустовіт В. Постать Михайла Коцюбинського в українській історико-біографічній прозі / Валерія Пустовіт // Філологічні трактати. – Т. 7. – № 1. – 2015. – С. 94-99.
82. Пустовіт В. Питання національного розвитку української літератури в епістолярному дискурсі М. Коцюбинського/ Валерія Пустовіт// Література як людинознавство. – Збірник наукових праць на пошану доктора філологічних наук, професора Анатолія Козлова з нагоди його 75-річчя. – Кривий Ріг: Вид. Р.А. Козлов, 2013. – С. 283-290.
83. Редінr Барбара Безумці: З історії кохання Михайла Коцюбинського та Олександри Аплаксіної: роман / Барбара Редінr. – К.: ВЦ «Академія», 2012. – 184с
84. Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – поч. ХХ ст. : [зб. праць] / [відп. ред. М.Т. Яценко / передм. І.О. Денисюка]. – К.: Наук. думка, 1986. – 189 с.
85. Романишина Н.В. Українська художня мала проза: теоретико-методичні аспекти вивчення: [монографія] / Н.В. Романишина. – Рівне: ТзОВ «Принт Хауз», 2013. – 576 с.
86. Семчук Д. Я не можу розминутися з людиною... : [естетичні принципи імпресіонізму в новелі „Intermezzo” М. Коцюбинського] / Д. Семчук // Укр. л-ра в загальноосвіт. школі. – 2001. – № 4. – С. 31-34.
87. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – 634 с.
88. Спогади про Михайла Коцюбинського : збірник / упоряд, післям. та прим. М. М. Потупейка ; ред. А. В. Жукова. – 2-е вид., допов. – К. : Дніпро, 1989. – 279 с.
89. Степанишин Б.І. Дума про школу: літературна освіта й естетичне виховання учнів 5–12 класів загальноосвітньої школи / Б.І. Степанишин. – Рівне: Формат-А, 2004. – 248 с.
90. Сулима-Блохина О.П. Вибране: поезії, новелістика, наукові розвідки / O.П. Сулима-Блохина. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1995. – 288 с.
91. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. – 534 с.
92. Ткаченко А.O. Мистецтво слова : (вступ до літературознавства) : [підручн. для студ. гуманіт. спец. вищ. навч. закл.] / А.O. Ткаченко. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
93. Ткаченко І. Мої дні течуть тепер серед степу... : степ як психологема в новелі Михайла Коцюбинського „Intermezzo” / І. Ткаченко // Дивослово. – 2010. – № 7 . – С. 42-46.
94. Ткаченко І.Р. Топос степу в новій українській літературі (проза) Автореф. дис. ... канд. філол.наук: 10.01.01/Кіровоград, 2009. – 23с.
95. Токмань Г.Л. Методика викладання української літератури в старшій школі: екзистенціально-діалогічна концепція / Г.Л. Токмань. – К.: Міленіум, 2002. – 320 с.
96. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика : [учеб. пособ.] / Б.В.Томашевский; [вступ. ст. Н.Д. Тамарченко; коммент. С.Н. Бройтмана; при участ. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 334 с.
97. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. Москва: Изд. группа «Прогресс-Культура», 1995. – 624 с.
98. Торкут Н.М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту») / Н.М. Торкут. – Запоріжжя: Б.м., 2000. – 406 с.
99. Українські замовляння / Упоряд. М. Н. Москаленко; Авт. передм. М. О. Новикова. — К.: Дніпро, 1993. – 309 с.
100. Федоренко Є. Пошуки М. Коцюбинського- стиліста // Українське слово. – К., 1994.
101. Фромм Э. Душа человека : [пер. с англ.] / Эрих Фромм. – М.: Республика, 1992. – 430 с. – (Мыслители ХХ века).
102. Хоменко І. Психоаналітичні дослідження біографії і творчої спадщини Михайла Коцюбинського: проблема верифікації / І. А. Хоменко // Журналістика. – 2004. – Випуск 3(28). – С. 102–107.
103. Черненко О. Михайло Коцюбинський ‒ імпресіоніст / О. Черненко// Сучасність. – 1987.
104. Шеллинг Ф. В. Философия искусства: [пер. с нем.] / Фридрих Вильгельм Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 496с. – (Философское наследие).
105. Шуляр В.І. Сучасний урок української літератури: теорія, методика, технологія: [монографія] / В.І. Шуляр. – Миколаїв: Іліон, 2012. – 876 с.
106. Шумило Н.М. Під знаком національної самобутності / Н.М.Шумило. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
107. Шурова Н. «Я весь був як пісня...»: Михайло Коцюбинський і музика / Ніна Сергіївна Шурова. – К.: Муз. Україна, 1986. – 67 с.
108. Эпштейн М.Н. Новелла / М.Н. Эпштейн // Литературный энциклопедический словарь / В.М. Кожевников, П.А. Николаев, Л.Г. Андреев. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 248.
109. Юнг К. Г. Архетип и символ: [пер. с нем.] / Карл Густав Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.
110. Юнг К. Г. Аналитическая психология: теория и практика. Тавистокские лекции. – СПб, 2007. – 288 с.
111. Юриняк А.Б. Літературні жанри малої форми / Анатоль Юриняк. – Вінніпег: Накладом товариства «Волинь», 1981. – 118 с.
112. Юрчук О.О. Новела у світлі історичної поетики: проблеми типології жанру : дис... канд. філол. наук : 10.01.06 / Олена Олексіївна Юрчук. – К., 1999.– 166 с.
113. Якубівська Я. Громадсько-політичне життя Чернігова 1905 року та відображення його у новелі М.Коцюбинського «Він іде!» / Яна Якубівська// Актуальні проблеми слов’янської філології: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. пр. /відп. ред. Вікторія Зарва. – Ніжин ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф»». – 2007. – Вип. ХІІ. – С. 118-123.
114. Ямчук П.М. Імпресіонізм в українській прозі 1890-х – 1930-х років: дис.. …канд. філол.наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Ямчук Павло Миколайович. – Одеса, 1998. – 178с.
115. Яценко Т. Розвиток літературної компетентності учнів основної школи на уроках вивчення української класичної прози / Т. Яценко // Українська мова і література в школі. – 2012. – № 8. – С. 16–20.

**Д О** **Д А Т К И**

**А**

***Вивчення імпресіоністичної новели «Intermezzo» М. Коцюбинського на уроці української літератури***

 Метою нашого параграфу є виокремлення основних структурних елементів уроку, що допоможуть учням осягнути художню цінність образів-символів твору, його естетичну природу з погляду імпресіоністичного мистецтва. Подаємо конспект уроку, направлений на вивчення особливостей психологічної новели «Intermezzo».

**Тема**: Еволюція художньої свідомості М. Коцюбинського. Психологічна новела «Intermezzo».

**Мета**: допомогти учням усвідомити еволюцію творчості письменника; дати поняття про імпресіонізм у літературі й образотворчому мистецтві, про психологічну новелу; визначити проблематику новели, особливості її композиції, розкрити символічні образи й образотворчі засоби; розвивати образне мислення, уміння сприймати художній текст у його єдності з життям; виховувати бережне й уважне ставлення до природи рідного краю.

**Тип уроку**: вивчення нового матеріалу.

**Обладнання**: підручник, текст новели, таблиці, репродукції картин художників- імпресіоністів, музичні записи, довідникова література , епіграф.

**Хід уроку**

**І. Організаційний момент**

**ІІ. Мотивація навчальної діяльності**

**1. Вступне слово вчителя.**

**Учитель**: Перед вивченням сьогоднішньої теми я прошу вас послухати невеличкий уривок з казки «Хо» М.Коцюбинського й уявити себе на лоні природи, в лісі.

2. Читання напам’ять заздалегідь підготовленим учнем початку казки «Хо» (на тлі запису лісових звуків).

ІІІ. Оголошення теми уроку, цілевизначення.

ІV. Опрацювання навчального матеріалу.

Вчитель: Що властиво для художнього стилю М. Коцюбинського?

1. Виступ учня про результати дослідження художнього стилю письменника (випереджальне завдання на основі попереднього уроку).

2. Слово вчителя: Терміни «реалізм», «етнографія», романтизм» вам відомі. А що ж таке «Intermezzo»? Це слово пейзажне. Походить воно від французького impression – враження. Імпресіонізм як мистецький напрям виник у франц. живописі в ХІХ – на початку ХХ ст. і був характерний тим, що відтворював не саму дійсність, а те, як вона впливає на людину, її емоції, душевний стан. Тобто, імпресіоністам було важко простежити, як людська душа відгукується на добро і зло, красу і потворність, на будь-які події.

3. Розгляд ознак імпресіонізму (за таблицею, запис у зошити).

 Риси імпресіонізму

– психологізм у змалюванні персонажів;

– збільшена увага до кольорів і звуків, до яскравих деталей;

– прагнення відтворити найтонші зміни в настроях;

– одночасна відмова від великих соціальних проблем

– особливий лаконізм;

– ритмічність;

– багатство відтінків у змалювання дійсності

4. Вчитель: Прошу вас звернути увагу на художні полотна, які виставлено. Це пейзажні картини. Центральним образом кожної з них є сонце, яке своїм промінням пронизує природу, ллє самоцвіти, єднає небо і землю. Саме про такий спокій і тишу мріяв герой новели «Intermezzo», в якій сонце, ниви, птахи є головними «дійовими особами» (учитель демонструє кілька картин художників – імпресіоністів К. Моне «Враження. Схід сонця», К. Піссарро «Березневе сонце», К. Піссарро «Ранкове сонце на снігу», К. Піссарро «Каштани в Овоні»).

5. Літературне дослідження. Зачитати початок новели «Лялечка». Знайти виразні ознаки імпресіоністичного письма

 Висновок учителя: Така зав’язка в новелі дала привід І. Франкові сказати про М. Коцюбинського, що це «наскрізь новочасний письменник», – у глибокому проникненні в природу і через неї передачі людських почуттів. І. Франко писав про «нову генерацію» письменників, до яких належав М. Коцюбинський: «Вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв, мов магічною лампою, освічують усе окруження». Отже, йшлося про новий стиль – імпресіонізм і новий жанр – психологічну новелу. Однак не слід уявляти собі, що письменник вирішує писати в тому чи іншому стилі, як писати – йому підказує серце. Риси стилю ми можемо помітити тільки при художньому аналізі твору. Читаючи твір, ми насолоджуємося його красою.

За тематикою новели М. Коцюбинського можна умовно поділити на чотири групи:

1. Проникнення у внутрішній світ людини («Цвіт яблуні», «Сміх», «Лялечка»).

2. Викриття справжньої суті лібералізму («Коні не винні»).

3. Погромницьква, катівна політика царизму («Він іде!», «Persona grata»).

4. Роль і місце поета в суспільному житті («Intermezzo»).

V. Робота над новелою «Intermezzo».

1. Бесіда:

– Яке враження на вас справила новела?

– Який твір ми називаємо новелою?

4. Повідомлення учнів про життєву основу новели «Intermezzo» (два учні виступають з повідомленням).

5. Запитання:

– Що означає слово «Intermezzo»? («Перепочинок», «пауза». У музиці це інструментальна п’єса довільної будови або окремий епізод в опері. )

– Як пов’язана назва новели з її змістом? (Назва твору дуже влучна. Під нею ми розуміємо перерву в творчості, насолоду музикою природи).

Отже, новела «Intermezzo» сприймається як автобіографічний твір.

6. Слово вчителя про жанрову специфіку твору

«Intermezzo» – твір особливий, не схожий на будь-який інший у творчості самого письменника. У ньому немає розгорнутого сюжету, зовнішнього конфлікту, діалогів, полілогів. Сюжет визначається не звичним для читача подіями, а ритмами свідомості ліричного героя. На першому плані твору – пейзаж у багатопланових його виявах:

– царство природи

– розкіш барв

– зболене авторське «я»

– велич рідної землі

8. Робота в групах. Знайти описи пейзажу і прокоментувати їх.

І група: – Зачитати уривок «Мої дні течуть серед степу…» до слів «клекотять в соках надія й те велике жадання...» (читання на фоні музики).

– Які образи переважають в уривку – зорові чи слухові?

– Який філософський зміст має цей уривок?

ІІ група: «… я повний приязні до сонця» до «Я теж пустив свою душу під пар».

– Який центральний образ цього уривка? Яку роль він відіграє?

– Що означає вислів «Я теж пустив свою душу під пар»?

ІІІ група: «Коли лежиш у полі лицем до неба» до «було прекрасно» (зачитує на фоні музики).

– Що ви «побачили» й «почули», слухаючи уривок?

– Що спричинило тяжку втому героя, в чому його трагедія?

– Доведіть, що герой, переживши душевну кризу, здатен знов повернутися до активного життя

9. Робота в парах

– Накресліть лінію психологічних змін в душі героя.

Утома – стрес – інтермецо – рівновага – спроможність сприймати горе (показати на дошці – один учень)

Підсумок:

– Визначіть тему та ідею новели.

– Яка розв’язка новели? Яка основна думка твору?

– Як ви вважаєте, чому М. Коцюбинському присвоїли мистецький титул «сонцепоклонник»?

– Зачитати кінцевий монолог героя «Прощайте, ниви» (заява митця йти поміж люди. Це означає, що будуть написані нові твори, в основу яких покладені розповіді реальних людей про власні переживання).

VIIІ. Домашнє завдання: прочитати повість «Тіні забутих предків» та створити міні-проект «Естетичні смаки та особливості характеру карпатських українців» (за повістю М. Коцюбинського «Тіні забутих предків»).

**Б**

**Навчальні ігри на заняттях із вивчення малої прози**

***«Аукціон»***

Ведучий оголошує запитання, яке має обмежену кількість відповідей. Гравці по черзі називають по одній. Перемагає той, хто відповідає правильно останнім. Наприклад:

▪ Які форми фрагментарної прози ви знаєте?

▪ Назвіть українських новелістів кінця ХІХ – початку ХХ ст.

▪ Особливостями модерної новели є …

▪ Цикл казок для дітей «Коли ще звірі говорили» І.Я.Франка складають літературні казки …

 **В**

**Гра «Асоціації»**

***Запишіть асоціації до понять мала проза, новела. Наприклад:***

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **м** | Манера бачення світу крізь призму чуття і серця героя | **н** | «Новела» у перекладі з італійської означає «новина» |
| **а** | Автор досліджує найдрібніший, але найхарактерніший відтинок людського життя (душі) | **о** | «обрубування» фабули, багатометражність оповідання змінює один сповільнений, але напружений кадр |
| **л** | Ліризм | **в** | Внутрішній характер сюжету |
| **а** | Автор прагне позбутися послідовності й ставлення всіх крапок над «і», бо це не дає читачеві думати самому (Леся Українка) | **е** | Економність художніх засобів, посилення ролі деталі; енергія художнього слова  |
| **п** | Психологізм; введення низки компонентів сюжету у підтекст | **л** | Лаконізм, митець відкидає довгі передісторії, розтягнені описи |
| **р** | Разюча безпристрасність; репліки героїв часто будуються як монтаж вражень, що напливають ззовні | **а** | Автор не втаємничує читача у творчий процес, виводить вже «готові» постаті |
| **о** | Образ оповідача |  |  |
| **з** | «Зсередини» часто відкривається твір |  |  |
| **а** | Авторське слово у короткому тексті має особливу вагу, збільшує свою силу дії |  |  |

 **Д**

 **Опорний конспект (зразок)**

**Жанровий аналіз літературного твору**

 ***Мета жанрового аналізу***: осягнення внутрішньолітературного розвитку, так званої «літературної генетики» (Р.Веллек, О.Воррен).

 Перелік основних усвідомлених генологічних знань, умінь майбутніх учителів літератури (за навчальною програма нормативної дисципліни для вищих закладів освіти «Історія української літератури», укладеною Ю.І. Ковалівим, за редакцією М.К.Наєнка (К.: КНУ, 1999):

▪ уточнення «жанрових різновидів прозових творів»;

▪ «прозових жанрів»;

▪ «жанрової різноманітності оповідань»;

▪ орієнтація в «жанрово-стильових пошуках» прози;

▪ навички робити «огляд прозових творів» конкретного письменника;

▪ простежувати «жанрове збагачення» прози.

 **Жанрологічні терміни**: жанровий зміст та форма, жанрова (модифікаційна) домінанта, жанровий інваріант, жанрова матриця, жанрова система, жанрова модальність, жанрова типологія, моножанр, поліжанр, метажанр, «пам'ять жанру» (М.M.Бахтін).