

УДК 821.161.2+82

М.В. Пащенко,

кандидат філологічних наук, доцент

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова,
кафедра теорії літератури та компаративістики**ЕВОЛЮЦІОНУВАННЯ ОБРАЗУ ПРИРОДИ У ПРОЗІ
М. КОЦЮБІНСЬКОГО**

Аналізуються процеси творення, еволюціонування та специфіка образу природи в різних жанрово-стильових формах прози М. Коцюбинського.

Ключові слова: образ природи, жанр, оповідання, новела, асоціація, метафора, рецепція.

Малювання словом, зображення живої і неживої природи, як писав О.Білецький («В майстерні художника слова»), має здатність набувати традиційних форм, що, зокрема, проявляється у повторюваності епітетів тощо. І далі, говорячи про творчість Руссо, також зауважує, що той, будучи «великим живописцем природи», розрізняє на небі лише відтінки голубого кольору, в той же час його супутник Бернарден де Сен-П'єр бачить і зелені відтінки. Останній у власних картинах зібрав велику кількість кольорів, так в одному червоному кольорі він розрізняє не менше, ніж шість відтінків, особливо у описах сходу і заходу сонця. Цей факт засвідчує як культурно-історичну зміну світобачення, так і зміну психології світовідчуття кожної творчої особистості. Зауважимо, що слід мати на увазі ще й не лише суб'єктивно-творчі уподобання і стильові стратегії автора в кожному окремому випадку.

Для поезики художнього асоціювання і образотворення, обумовленої психологією сприймання автора і реципієнта, процес і результат синтезу, зокрема зорового сприйняття зі слуховим дає можливість більш об'ємної представленості (в тому числі в синестезії) і водночас концептуалізації суті зображуваного предмета. Так О.Білецький зазначає, що кожне слово, яке позначає колір, у нашій мові емоційно виразне і збуджує у свідомості, окрім зорового, ще й ряд інших асоціацій, зокрема слухові.

Важливо зауважити, що в характеристиці домінування тих чи інших асоціацій слід посылатись лише на текст(слово, троповий комплекс, опис), на конкретний, відтворений поетичними засобами образ природи, на його структуру і функцію. Теж саме слід мати на увазі при взаємодії зорових і слухових асоціацій, причому саме останні можуть визначити основний характер і функцію пейзажу, портрету чи типу описів. Саме тому і Лессінг, і Франко, і Гердер ставили питання не лише про зближення поезії і малярства, а й про такі ж відношення поезії та музики.

М. Коцюбинський у 1911 році, як зауважує Я. Поліщук, нарешті зміг здійснити свою давню мрію – стати професійним літератором. «Товариство розвою української науки і штуки» призначило йому довічну пенсію, що давала змогу утримувати родину й зосередитися на творчій праці»(133) За рік до цього (1910) він закінчив писати повість «Фата моргана» (3 сільських настроїв) кілька оповідань, серед них: «Як ми їздили до криниці», «Дебют» «Сон», «Що записано в книгу життя», Останні твори мають ускладнену структуру, зокрема сюжет з ознаками загостреної

фабули, зі вставними епізодами, рецепціями героїв, що породжують зіставлення і взаємовираження на основі предикативності вставних образів-уявлень, рецепцій із колективної та індивідуальної творчості (фольклор, біблійні мотиви, міфологія). Все це засвідчує новелістичність мислення і відповідно – жанрове означення творів як новел.

З 1911 по 1913 рік було написано ще ряд новел та оповідань, таких як «Подарунок на іменини», «Коні не винні», «На острові», «Лист», «Хвала життю». І насамкінець, окрім повісті «Фата моргана», була завершена ще одна художньо значима річ – повість «Тіні забутих предків». Мотиви і тематика в цілому немов би повертають читача до його більш ранніх творів, це – оповідання і новели молдавського і кримського циклів. Разом вони відтворюють національно визначені образи світу, над якими так трепетно працював М. Коцюбинський.

Перш ніж більш детально проаналізувати еволюціонування образу природи у творах М. Коцюбинського, звернемось до літературної творчості ближчого для нас часу і, зокрема, в національній літературі. Цей контекст можна обмежити другою половиною XIX століття, тобто часом, протягом якого українська література пройшла суттєву еволюцію, в т. ч. у відображенні образу природи. Майстром описів, зокрема портрету і природи (пейзажу) був І.С. Нечуй-Левицький. З одного боку – фольклор, з іншого – літературні традиції, які беруть початок ще від «Слова о полку Ігоревім» і від Гоголя, Тургенєва; вони сполучились, переплавились у письменника, у його живописі словом. Згадаймо його вступні описи у повістях «Микола Джеря» чи «Кайдашева сім'я». Це суто українська природа, яка постає як національний образ світу, зокрема постає через подробиці і деталі в'їзду до села. Це і портрет Миколи Джері – молодого людини, парубка у стилі істинно народно-поетичної традиції. І далі у сюжеті твору, у процесі його розгортання портрет проявляється уже не статично, а як динамічний образ. Заключний портрет Джері у повісті концептуально вивершує соціально-побутовий конфлікт. Таким чином фольклорно-народницька, сентименталістська традиція відчутно починає уступати реалістичному стилю образотворення.

В українському літературознавстві уже відзначалось, що саме Нечуй-Левицький уподібнив у художньому образотворенні пожежу і кров, тим самим засвідчив здатність «живописання» словом і водночас символізації зображуваного за рахунок повтору як передумови наскрізного руху, «вироснування» образу. Таким є опис пожежі на панському току («Микола Джеря»): заграва, як «**Кров'яний** світ над селом», листя «ніби обмочене в густу запечену **кров**», «ставок ніби залитий **кров'ю**» тощо). Рух, розгортання образу динамізується також за рахунок метафоризування – уподібнення, перенесення ознак з одних предметних реалій на інші, ставок «ніби залитий **кров'ю**, « в **кров'яному** ставку віддзеркалювались стовбури дерев», «не наче в прозору **кров** хтось настромляв стовпів»).

Наступною віхою в еволюціонуванні поетики пейзажу та портрету стала творчість П. Мирного. Для нього поетика образу природи Нечуя-Левицького була взірцем. Однак уже в ранній період творчості письменника досить відчутним став відхід від живописного стилю описів, натомість з'являється вже синтез зорового і слухового асоціювання. Слід відзначити, що ускладнюється в першу чергу поетика образу природи, оскільки чільне місце в образотворенні зайняли і слухові асоціації. Саме вони привнесли більшу міру суб'єктивності зображуваного, особливо через слово героя, слово «зображене», оцінене з точки зору оповідача. Таким чином письменник оперує слуховими асоціаціями, які безпосередніше пов'язують зовнішній світ (природу, пейзаж) із внутрішнім станом героя.

В. Черкаський, аналізуючи пейзаж та інтер'єр, місце цих форм у художньому світі прози П. Мирного, пише, що психологізація, як зосередженість на внутрішньо-почуттєвій сфері героя за рахунок антропоморфізації природи, бере початок з народної поезії, де природа виступає засобом створення відповідного тону, настрою, емоціональним чинником [22, 169]. Додамо: фольклорне мислення характеризується анімістичністю; воно персоніфікує природу, а відтак і пейзаж, який разом із наявною суб'єктністю складає дихотомію, тим самим стає функціонально ближчим до героя, виконуючи безпосередньо предикативну функцію у створенні образу-настрою, психологізму героя.

Отже, відзначаючи появу в літературі форм психологізації природи, разом із зверненням до поетики фольклору, ми помічаємо своєрідне «повернення» такого чинника не стільки із зображальною, скільки із виражальною метою. Окрім того, це засвідчує нову якість образу; воно привносить в нього більшу міру суб'єктивності, яка вже мала місце в романтизмі, сентименталізмі. Однак якщо у цих стилях слово несло суб'єктивність монологічного слова автора, то в літературі другої половини XIX століття суб'єктивністю було позначене слово героя, його точка зору.

Українська література уже до кінця XIX століття пройшла повний цикл художньо-образного відтворення і пояснення саме соціальної природи людини, відповідної обумовленості її вчинків, поведінки, морально-етичних якостей. І на початку XX століття, зокрема розширюються можливості художнього аналізу дійсності і людини. Так Леся Українка пише драму-фейерію «Лісова пісня», в якій синтезується ліричне, епічне і драматичне начала. Якщо бути послідовним, то спочатку в її ліриці стає відчутною сюжетність. драматизм відчуттів (цикл «Подорожі до моря»), потім із ускладненням і синтезом родо-жанрового мислення ліричний герой дистанціюється від автора. А у більш зрілих творах, зокрема в поемі «Давня казка», більше проявляється епічне: виразнішими функціонально стають точки зору героя (мовленнева, часо-просторова, психологічна) та драматичне начало (діалогічність монологічного мовлення, колізія, драматичний характер тощо). Водночас, зокрема і в ліриці, і в ліро-епосі, природа персоніфікується, а потім з посиленням епічного та драматичного начал вона алегоризується. І ставши в окремих випадках основним предметом зображення, психологічно наснажується, інакше кажучи, змінює свій статус у художньому світі: із презентаційних символів з предикативною функцією вона переходить у статус головного предмета зображення знову ж з тією ж предикативною функцією. Це відбувається в тих же межах дихотомії «об'єкт-суб'єкт», однак у вимірах загальної структури твору.

Якщо в Лесі Українки переважна частина дійових осіб виділена зі світу природи за рахунок традиційної для народно-поетичної творчості міфологізації, яка бере початок із дохристиянської епохи і продовжує жити у самосвідомості народу у християнську епоху, то у М. Коцюбинського презентаційні символи природи виступають формами одухотворення. «Я» ліричного героя. У циклі новел «З глибини» («Хмари», «Утома», «Самотній», «Сон»), написаному в 1903 році, відчутною стає активність, а відтак і нова якість творчого мислення, пов'язана із превалюванням суб'єктної складової образного мислення і окремого образу.

В цей період творчий процес письменника, зокрема на етапі роботи над текстами, особливо новелістичного типу, починався з осмислення природи, переведення спостережень в породжені художньою уявою образи, які так чи інакше персоніфікувалися. Цю особливість прямо ніхто із дослідників не відзначав, однак погляньмо на перші начерки, відомі із епістолярію митця. Саме в них прочитується натурфілософська основа художньої свідомості і поетики образу природи і в біль-

шій мірі це стосується саме цього періоду творчості письменника. Зауважимо, що вона ж суттєво вплинула і на процеси стильової диференціації в українській літературі початку ХХ століття. Пізніше розширення основного предмета зображення за рахунок включення в нього образу природи рецептивно, подекуди з великою мірою наслідувальності (Ю. Яновський, О. Гончар), або ж завдяки зосередженості на образі природи як предикаті задля відображення внутрішнього світу, проявленні самосвідомості героя, є свідченням подальшої модернізації поетики, стилю та жанрів в українській літературі (Є. Гуцало, В. Шевчук).

Образ «хмари» з точки зору ліричного героя співвідносний з душею поета. Суб'єктивність, ліричне, інтелектуально-філософське тут превалює у єдинопочатках абзаців, що представляють варіативність призначення і символічної спрямованості мотиву «хмари» :

« Коли **я дивлюсь на хмари**, ті діти землі і сонця... мені здається, що я бачу душу поета».

Я впізнаю її. Он пливе , чиста і біла...»;

«**Я бачу її.** Велика і важка повна туги й невипланих сліз..

Я знаю її. Вона... Неспокійна, вся насичена вогнем, вся палаюча великим і праведним гнівом. Мчить шалено по небу і підганяє ліниву землю золотою різкою...

Я розумію її. Вічно невдоволена, вічно шукаюча, з вічним питанням – нащо? до чого? – вона спустила сірі крила над землею , щоб не було видко сонця, щоб потопала в тінях земля, і сіє дрібну мряку суму...

І накінець. остання сентенція у новелі «Хмари» звернена до поета: » Поете, **я не дивуюсь**, що любиш хмари. Але **я співчуваю тобі**, коли з тужливою з а з д р і с т ю стежиш за хмаркою, що тоне, розпливається і гине в блакитній пустелі... (9;177)..

М. Коцюбинському не завжди подобалось образне вирішення ним задуму, ідеї твору, тому він неодноразово звертався до одних і тих же тем. мотивів, сюжетів. Щодо попередньо зазначеного ліричного звернення до поета та й усієї новели із циклу «З глибин» слово «подобалось» не вичерпує усієї повноти мотивації продовження художньої розробки образу «хмари». Тут слід вбачати потребу письменника використовувати цей презентаційний символ творчості(хмари – душа поета) у всіх її виявах: перші прості асоціації, співвідносні з первинними відчуттями, складні асоціації. які несуть колективний досвід, в тому числі індивідуальної творчості; процеси асоціювання та образотворення, метафоризування і метаморфізації тощо. Це і потреба творити з образу реального і образу-уявлення все нові і нові художні образи, твори. Цей універсальний образ-уявлення виступає предикатом у поясненні суті і процесів творчості.

Особливо показовим у цьому сенсі стали замальовки, а потім і власне текст новели «У дорозі». Перший підготовчий начерк до твору починається словами «Його займали хмари – ця неспокійна людність <далекого> неба...»[9;374], у новелі така персоналізована точка зору належить головному героєві – Кирилу.

За чорновими записами. начерками образів природи до оповідання «В дорозі»(1907), які збереглися в архіві, можна відчутти наскільки природа стала самостійним, дієвим образом і в першу чергу завдяки метафоризації (в широкому розумінні терміна!). А от у фрагменті «Хмари» образ наповнюється новими смислами за рахунок розгорнутого порівняння, а далі і метафорично живописної картини соціально-класових битв, які не лише уявно . а й реально потрясли світ на початку ХХ століття : «Його займали хмари – це неспокійна небесна людність<далекого> неба, вічно жива, вічно рухлива. Часами здіймались там бучі. народні повстання.

Мчали <збент... спочатку гонці, вершники й піші, за ними> обурені юрми, чорні од гніву, грізні. з риком. з громом рушниць. з вогнями бомб. з червоними прапорами. Точились небесні війни, падали трупи. їм толочили груди нові й нові лави. І невідомо. хто переміг.» (Порівн.:Ю. Яновський, його рецепція цих асоціацій та образів у романі «Вершники»).

Другий фрагмент – зовсім відмінна від попередньої, стилістично забарвлена картина-співуявлення, яка пов'язана з іншими образами-предикатами, замість «людність» із внутрішніми суперечностями і войовничим протистоянням її, з'являється інша картина неба, де головний образ – «хмари» – більш статичний, співвідносний із соціально-побутовим, естетично позитивним планом зображення і вираження: «Часами там було спокійно і людність гуляла, як на бульварях. Радісно і легко пливли веселі громади в білих і синіх серпанках, ніжні дівчата, < і > пишні дами, рожеві діти – і скрізь було повно радощів й сміху. То знов з'являлись бліді хмаринки, довгі, худі прозорі, немов сухотники проходились десь на курорті <над берегом> понад блакитним морем.»

Третій фрагмент представляє досить поширене уявлення/співуявлення людини як процесу суб'єктивного світобачення людини, яка сприймає хмари, співуявлення людини (необов'язково із сільського середовища) переважно такого, яке пов'язане із дитячим світобаченням, що власне присутнє у художньому мисленні багатьох творчих особистостей при відображенні дитячого світосприймання: «Або паслися вівці – цілі отари білих ягнят – і як пастух – золоте сонце». Спосіб мислення асоціативно – монтажний як начерк майбутньої композиції живописного полотна.

Четвертий варіант – неодноразово апробований М. Коцюбинським мотив творчої праці, зокрема поступове розгортання процесу оформлення думки, кристалізації задуму. Будь-яка зміна форм реально спостережуваних хмар і водночас індивідуально, а відтак і суб'єктивно уявних їх форм уподібнюється творчому процесу митця, справжнього Майстра в уявленні якого одні предмети змінювались іншими: живі неживими і навпаки. Такі метаморфози зумовлювались тим, що для суб'єкта творчості «все було сире», «А невідомий геній гострив шалену фантазію і знов все творив далі – пускав». А шалена фантазія генія не мала < вже > впину – він творив вже драконів, крилатих <слонів>, коней, грифонів, та крокодилів, які жили тільки хвилину, щоб перетворитись у щось нове. <Та руки слабли, фантазія в'яла і в> Тоді в розпуці <в безсилій немочі> та в безнадії, несили створити тривке щось, творець <з> мішав все <разом> раптом сірий хаос і сам розплився < сумом > <у чорний> у сум. Хвилювалось небесне море. Архіпелаг[9,374].

Таким чином М. Коцюбинський в образній формі по-своєму привідкриває віконце у психологію творчого мислення, у процесі взаємодії реального і фантастичного, подає цей процес як ланцюг асоціативних зв'язків, метаморфоз тощо. Цілісність, завершеність суб'єктивно-образних, зокрема метафоричних уявлень постає в казкових, а відтак умовно-фантастичних формах.» Звірі змінювались у вежі, з вогнями на вікнах та на зубцях, з людей виходили гори <високі альпи>; з городів; – птахи; <з гор...> будинки приймали форму людей, а ті знов змінювались у скелі, що оточали озера, глибокі, повні, прозорі. Валились розкішні храми, <розсипались> розставляли на альпах сніги, і з пишних троянд обсіпались рожеві <листочки> платочки.»(287-288).

Зближення світу людського і світу природи, паралелізм і уподібнення зовнішнього, зримо сприйманого і сутнісного в художньому мисленні М. Коцюбинського відбувається почергово то з точки зору оповідача, то героя. При цьому асоціативність мислення стає чи не єдиним принципом образотворення і цілісності. При-

рода у фрагменті начерку «Квіти» до новели «В дорозі» при цьому поставала як основний предмет зображення, водночас вона, як і людина, стає дійовою особою внаслідок тотальної персоніфікації: «пахучий чебрець ткав по схилу гори геліотроповий килим»[9,289], «Кашка <розкрила свої> порозкривала скрізь парасольки;<a > серед білих наметів її тріпались крильця білих метеликів. Часом на білу парасольку спускався великий жук і ловив сонце у зелене дзеркало крил. <Жалібний> Похмурий звіробій викидав купи зірок. яскраво-жовтих<і разом>, проте сумних, як золоті <китиці> кутаси на чорних боках домовини. а <ряд...>обік нього виганяв сіре та вузлувате стебло петрів батіг. по якому дряпались <вгору розтріпані> зрідка блідо-блакитні квіти, <розпатлані> немов полиняли й ніколи не чесані»[9,375].

Можна продовжувати рецепцію фрагменту замальовки, спостерігаючи власне не лише процес персоніфікації, а подекуди й алегоризації, водночас включаючи в поле зору стилістичну обробку автором образу. І чебрець, і кашка, і білі метелики, і великий жук і похмурий звіробій(а міг бути як варіант «жалібний»!), і петрів батіг, а далі за наведеним нами авторським текстом: ромен, дрібні дзвіночки, недоступна кропива, волохата центаврія, кінський щавель, коров'яки тощо(перелік можна продовжувати). Будь-який флористичний образ у М. Коцюбинського персоніфікується внаслідок розгортання ланцюга асоціативних зв'язків. Вони структуруються як порівняльні, метафоричні чи метонімічні комплекси.

У остаточному варіанті тексту новели функціональність цих асоціацій та образів алегоричного типу більш діалогічно і сюжетно функціональна. Наведемо приклад: «З трави на Кирила наводив око ромен. Дрібні дзвіночки розбіглись по луці і сіяли сум, такі делікатні і такі ніжні, що самі дивувалися, як животіють на світі. Недоступна кропива, обважніла насінням, немов бджола пергою, хазяйновито шепталась по своїх леговищах»[9,289]. Образний ряд, не стільки як називання чи перелік квіток, скільки їх активної (за рахунок персоніфікації!) представленості, в тому числі через кумуляцію, складає своєрідний сюжетний принцип – розгортання панорамного бачення «горбів» і «долин», сприйняття краси природи, щедрого літа. Подібний принцип введення природи у світ твору задля створення картини первісної чистоти без соціальних, ідеологічних нашарувань, яка нагадує людині про її витоки і призначення, можна пізніше побачити у новелі «Інтермеццо».

Образи-мотиви, образи-дійові особи постають у М. Коцюбинського внаслідок персоніфікації, а відтак і динамізації. Це відчутно постає як на рівні окремих предметів, так на рівні світу природи як живого організму, гармонійного поєднання в ньому усього суцього. Невидима рука Майстра слова творить не лише видимий образ речі, а й веде читача по шляху усвідомлення призначення цієї речі, емоційного переживання, викликаного зустріччю з нею.

Отже і образ речі, і раціональне судження, і емоційне переживання, звернене до нашого досвіду (життєвого, культурного, морально-етичного тощо) складає всю повноту і якість образу художнього. М. Коцюбинський завершує образ «квіти» таким узагальненням: «се була оргія квітів і трав, п'яний сон сонця, якесь шаленство кольорів, пахоців. форм...»[9,290].

Г. Вязовський пояснює взаємообумовленість образу-конкрета і образу-абстракту, художнього образу і логізованого мотивування та узагальнення (лекція «Узагальнення і його види в художній літературі»), використавши текст кіноповісті «Зачарована Десна « О. Довженка. Для останнього і відповідно не лише для нього!) характерне поєднання у процесі творення епічного світу (тут слід брати до уваги індивідуальний для письменника стиль ліризованої прози!) образів-конкретів і образів-абстрактів, образів на означення предметності (в широкому

розумінні терміна) і образів-узагальнень, тобто узагальнюючих суджень, їх комплексів. у яких митці використовують абстрагуючі поняття, що співвідносяться із попереднім чи наступним за текстом переліком родових і видових ознак, чи як дихотомію цілого і частини/окремого.

Таку дихотомію, зокрема відношення в ній О. Потебня назвав синекдохічністю. Згадаймо, що вчений із цією якістю. а відтак і принципом пов'язував типізацію як один із провідних видів узагальнення, що є невід'ємною функцією художнього образу, принципом концептуалізації світу.

Які ж особливості і функції природи ще не потрапили в наше поле зору? – На це питання може дати відповідь фрагмент «утома» (у новелі «З глибини» він – заключний), який на етапі ескізу, як перших начерків до твору подається саме з цією назвою-заголовком. У зазначеному фрагменті читач може відчутти близькість, типологію мотивів і мотивацій відповідних структурних елементів та принципів формування теми, сюжету(ліричного!), образів-мотивів до новели «Інтермеццо», таких мотивів, як «мусить» і «втома», що є ключовими словами, маркерами спрямованості ліричного героя і його сентенцій з приводу світу природи, ідеологічного і побутового аспектів твору.

Однак те, що з'явилося у зображенні образу природи у новелі «Інтермеццо» ще несміливо проступає в одному, а точніше єдиному початковому образі заключного фрагмента новели «у дорозі»:

« місто тихо світилось і тихо зітхало після денної втоми, він брав Устю за руку і йшов туди. Бродили по вулицях, як по чорних каналах, притулившись до себе, і врешті спинялись десь під вікном, щоб послухать музику. Ховались у затінку й ловили згуки. Устя любила веселе, приспівувала стиха і стукала каблучками у такт, а в Кирила згуки скакали, як вогники, розцвітались, як квітки до схід сонця. Пливли на хвилях світла, що лилися з вікна, й родили тугу. За чимось прекрасним і невідомим, таким далеким і таким близьким... [9,291].

Помітно, що слухові асоціації в цій новелі ще не стали засобом вираження емоційних станів. Це, власне, ще не розподібнення, не конкретизація судження про «зітхання», «згуки». Воно не здатне породити відгук у сприймаючого, викликати безпосередні звукові асоціації. Це поки що переважно зображуюче слово, а не зображене, яке має відкритися як форма вираження почуттєвості, емоційного тощо.

Універсальні поетикальні можливості М. Коцюбинського як Майстра слова і водночас як Майстра образу – пейзажу, образу-природи проявилися ще у ряді новел та повістей. Творчість М. Коцюбинського яскраво репрезентувала всі ці новації в стильових шуканнях письменників цієї доби, в т.ч. і за рахунок тотальної персоніфікації і навіть алегоризації природи. У М. Коцюбинського, зокрема у новелі «Інтермеццо», причому новелі переважно ліричній, так званій «новелі-настрою» (І. Денисюк), – з послабленою фавбулою перед основним текстом названі «дійові особи». Окрім кількох презентаційних символів на позначення внутрішньо-почуттєвої сфери людини (моя втома, людське горе), усі інші співвідносні із поняттями живої і мертвої природи, із зовнішньо-обставинним світом. Усіх їх письменник наділяє рольовими функціями. Такими є дійові особи: Моя втома. Ниви у червні. Сонце. Три білих вівчарки. Зозуля. Жайворонок, Залізна рука города, Людське горе. Вони складають об'єктну сферу структури світу твору, його мотиви, образи персонажі і більш активну форму їх функціонування – образи-дійові особи.

Таким чином образи-пейзажі у письменника все більше поступаються місцем і функцією образам природи, причому переважно персоніфікованим і алегоризованим і це, слід сказати, ознака новелізації художнього мислення, що досягається

за рахунок введення принципів зіставлення, уподібнення, протиставлення, послаблення сюжету, фабульності, зосередженості на образі природи, настроєвості, що І. Денисюк кваліфікував як «новелу-настрій».

Про це свідчать перші начерки до новел та повістей., їх детальна розробка. Вони є своєрідними етюдами, в яких предметом замальовок, поряд із поняттями внутрішньо-почуттєвої сфери, стають і сфери, і поняття, і предмети зовнішнього світу, такі як хмари («З глибини», «В дорозі»), квітки, море, сосновий ліс, тіні, вода («В дорозі»), гори («Загублений рай» – остаточна назва твору «У грішний світ») тощо. Якщо у Лесі Українки – це міфічні істоти, виділені зі світу природи і які водночас представляють в такій олюдненій формі цей світ, то у новелі «Інтермеццо» М. Коцюбинського, окрім такої типології образів, характерних для пізнішої в часі повісті «Тіні забутих предків», з'являються такі образи, як Ниви у червні, Залізна рука города, Сонце, Зозуля, Жайворонок.

І справа не лише в символіці цих образів (що зустрічається і усно-поетичній творчості), але й в алегоричній їх природі та сюжетно-драматургічній функції їх. Ці образи в більшій мірі є індивідуально-авторськими, як і всі інші стилі-і жанротворчі чинники, зокрема у новелістичних жанрах письменника, які за своєю природою і в авторському виконанні є новаторськими.

М. Коцюбинський вибрав локальний масштаб зіставлення людини і природи. В ньому більше від екзистенціалістського світовідчуття із зосередженістю на внутрішньо-почуттєвій сфері.

Соціальний план у власне описах природи з'являється у новелі лише в містких метафоричних висловлюваннях, образах-деталях, бо ж обмежується цим специфічним жанром. Стильова його функція постає лише внаслідок зіставлення із внутрішнім світом героя та його сюжетом. У повістях, навпаки, соціальне, а відтак і побутове в більшій мірі визначає стильову спрямованість твору, сприяє узагальнюючій функції через кореляцію з тематикою, сюжетом, образом людини.

Список використаної літератури

1. Белецкий А. В мастерской художника слова. / А. И. Белецкий. – М.: Высш. шк., 1989. – С.84-111..
2. Вязовський Г. А. Світ художньої літератури.. Дослідження. – Г. А. Вязовський . – К.: Дніпро, 1987. – С.102-142.
3. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І.О. Денисюк . – К.: Наук. думка. – 1981. – 189 с.
4. Еремина Л. И. О языке художественной прозы Н. В. Гоголя: (Искусство повествования). Л. И. Еремина. – М.: Наука. 1987. – 176 с.
5. Жаборюк А. А. Про літературу, малярство і українську національну ідею (статті й есе різних років) / Анатолій Жаборюк . – Одеса.: Астропринт, 2008. -166 с..
6. Звиняцьковський В. Я. Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського (Проблема жанру)/ В. Я. Звиняцьковський. – К.: «Наукова думка», 1987. – 106 с.
7. Коцюбинська Михайлина. Образне слово в літературному творі. Питання теорії художніх тропів./ Михайлина Коцюбинська. – К.: Вид-во АН Української РСР. – 1960. – 188 с.
8. Коцюбинська Михайлина. Література як мистецтво слова. Деякі принципи літературного аналізу художньої мови/ Михайлина Коцюбинська. – К.: Вид-во «Наукова думка». – 1966. – 318 с..
9. Коцюбинський М. М. Твори в 7-ми тт. / М. М. Коцюбинський. – К.: наукова думка. 1974.
10. Кузнецов Ю. Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського/ Юрій Кузнецов. – К.: Наукова думка. – 1989. – 266 с.
11. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX- початку XX ст. (Проблеми естетики і поетики) / Юрій Кузнецов . – К.: Зодіак – ЕКО, 1995. – 304 с.

12. Кукин М. Ю. Природа в поэтическом мире Пушкина/ Целостность художественного произведения и проблемы его анализа и интерпретации. Тезисы конф. 13-16 октября 1992 г./ М. Кукин. – Донецк. Дон ГУ. – 1992. – С. 171-173.
13. Лессінг Г. Лаокоон або Про межі малярства і поезії/ Г. Лессінг; пер. Є. Попович. – К.: Мистецтво, 1968. – 1208.
14. Мишанич Олекса. Всеобіймаюче око України// Нечуй – Левицький І.С. Світогляд українського народу. Ескіз Української міфології/ І.С. Нечуй-Левицький. – К.: Обереги. 1993. – С.82-86.
15. Нечуй-Левицький І.С. Світогляд українського народу / Ескіз української міфології/ Вид. друге. І.С. Нечуй-Левицький. – К.: АТ «Обереги», 1993. – 88с.
16. Пашенко М. В. Мегафорична природа новели.: (структура, рецепція, концептуалізація):[монографія] М. В. Пашенко. – Одеса: Астропринт, 2009. -296 с. 13.
17. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія/ Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ: Лілея НВ. – 2002.392 с.
18. Поліщук Я. І ката , і героя він любив. Михайло Коцюбинський: літературний портрет/ Ярослав Поліщук. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 304 с.
19. Себина Е. Н. Пейзаж// Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. Уч. пос. (Л. В. Чернец, В. Е. Хализев. С. И. Бройтман и др. / под ред. Чернец Л. В.. – М.: Высш. школа. Изд. центр «Академия», 2000. – С. 228-240.
20. Франко І. Із секретів поетичної творчості./ І.Я. Франко. – К. – Рад. письм., 1969. – 189 с. .
21. Ципердюк І.М. Поетика малої прози Є. Мандичевського// Поетика художнього тексту. Зб: Матеріали Всеукр. наук. – практ. конф. – Київ- Херсон. – 1996. – С. 106-107.
22. Черкаський В. М. Художній світ Панаса Мирного / В. М. Черкаський. – К.: Дніпро, 1989. – 351 с.
23. Чудаков А. П. Мир Чехова/ А. П. Чудаков. – М.: Сов. писат. – 1986.. С.149-152.
24. Шляхова Н. М. Художній тип. Соціальна і духовна характерність. Літ. – знавчі статті/ Н. М. Шляхова. – Одеса: Маяк, 1990. – С.135-140.

Н.В. Пашенко

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
кафедра теории литературы и компаративистики

ЭВОЛЮЦИОНИРОВАНИЕ ОБРАЗА ПРИРОДЫ В ПРОЗЕ М. КОЦЮБИНСКОГО

Резюме

Анализируются процессы творчества, эволюционирование и специфика образа природы в различных жанрово-стилевых формах прозы М. Коцюбинского.

Ключевые слова: образ природы, жанр, рассказ, новелла, ассоциация, метафора, рецепция.

N.V. Pashchenko

Odessa I.I. Mechnikov National University
Department of theory of literature and comparative studies

MODIFICATION OF NATURE'S IMAGE IN PROSE BY M. KOZUBINSKY

Summary

The process of creating, modification and peculiarities of sketch character in different genres and stylistic forms of M. Kozubunskiy'prose are analyzed.

Key words : sketch character, genre, narrative, short story, association, sensing.

Статтю подано до редколегії 12.09.2013