**Курсова робота на тему**

**„Поетика новел М.Коцюбинського (пізній період)”**

**Зміст**

Вступ

Розділ І. Імпресіонізм як літературний напрям

1.1. Характерні риси імпресіоністичної поетики

1.2. Специфіка імпресіонізму на українському ґрунті

Розділ ІІ. Новели М.Коцюбинського як вияв імпресіонізму в українській літературі

2.1. Поетика психологічних новел митця

2.2. Особливості імпресіоністичної манери письма М.Коцюбинського у новелі «Intermezzo»

Висновки

Література

**Вступ**

Михайло Коцюбинський – великий письменник-гуманіст, один із найяскравіших представників модерної української літератури кінця XIX - початку XX ст. Він посідає одне з чільних місць в історії української літератури. Його повісті, оповідання та новели яскраво відтворюють не тільки глибинні соціальні та психологічні зрушення в суспільстві на межі століть., а й активні пошуки, якими характеризувався літературний процес на межі двох століть, він приніс в українську літературу елементи декадентства, символізму, неоромантизму, а стиль його письма співвідносять з європейським романтизмом.

Мета даної курсової роботи – проаналізувати особливості поетики новел М.Коцюбинського пізнього періоду його творчості з точки зору імпресіонізму. Вона потребує розв’язання наступних завдань:

* З’ясувати визначальних особливості імпресіонізму як мистецького та, зокрема, літературного напряму;
* Визначити особливості розвитку імпресіонізму в українській літературі;
* Проаналізувати поетику новел М.Коцюбинського як вияву імпресіонізму на українському ґрунті;
* Зробити висновок щодо особливостей імпресіоністичної манери М.Коцюбинського.

Об’єктом дослідження у даній роботі виступають новели М.Коцюбинського пізнього періоду його творчості, предметом – особливості поетики цих творів.

Для реалізації цілей і завдань дослідження використовувався комплекс методів: критичний аналіз літературних джерел; літературознавчий аналіз художніх творів.

Творчість М.Коцюбинського довго розглядалася радянськими літературознавцями у викривленому вигляді. Так, применшувався імпресіоністичний характер творів, натомість всіляко підкреслювалася соціальність та народність творів, автора називали реалістом, що використовував окремі прийоми імпресіонізму. Проте зараз ми маємо можливість розглядати творчість митця неупереджено і об’єктивно оцінювати його творчу манеру, оригінальність та майстерність.

Актуальність нашого дослідження полягає в необхідності розглянути творчість М.Коцюбинського в контексті українського та європейського розвитку модерної літератури.

**Розділ І. Імпресіонізм як літературний напрям.**

**1.1. Характерні риси імпресіоністичної поетики.**

Імпресіонізм – (від франц. – враження) – течія модернізму, яка визначається прагнення передати мінливі миттєві відчуття та переживання [4, 17]. Імпресіонізм сформувався у Франції у кінці ХІХ ст. насамперед у малярстві (назва походить від картини К.Моне "Імпресія. Схід сонця" 1873). Представниками імпресіонізму в живописі були К. Моне, О. Ренуар, Е. Деґа.

Основними завданнями творчості вони вважали витончену передачу своїх миттєвих вражень, настроїв.

**Імпресіонізм** продовжив почате реалістичним мистецтвом 1840 – 60-х рр. звільнення від умовності класицизму, романтизму і академізму і затверджував красу повсякденної дійсності, простих, демократичних мотивів, добивався живої достовірності зображення. Імпресіонізм робить естетично значущою справжнє, сучасне життя в її природності, у всьому багатстві і блисканні його фарб, відображаючи видимий світ у властивій йому постійній мінливості, відтворюючи єдність людини і навколишнього його середовища. Акцентуючи як би випадково спійманий поглядом скороминущий момент безперервного перебігу життя, імпресіоністи відмовляються від оповідання, від фабули. У своїх пейзажах, портретах, багатофігурних композиціях художники прагнуть зберегти неупередженість, силу і свіжість «першого враження», яке дозволяє схопити в побаченому неповторно характерне, не вдаючись до окремих деталей. Зображаючи мир як вічно змінне оптичне явище, імпресіонізм не прагне до підкреслення його постійних, глибинних якостей. Пізнання світу в імпресіонізм ґрунтується головним чином на витонченій спостережливості, візуальному досвіді художника, що використовує для досягнення художньої переконливості твору і закони природного оптичного сприйняття [10, 36]. Процес цього сприйняття, його динаміка відбиваються в структурі твору, яка, у свою чергу, активно направляє хід сприйняття картини глядачем. У цілому твори імпресіоністів відрізняються життєрадісністю, захопленістю плотською красою світу; і лише в деяких роботах Дега і Мане присутні гіркі, саркастичні ноти.

Імпресіоністи вперше створюють багатогранну картину повсякденного життя сучасного міста, передаючи своєрідність його пейзажу і зовнішності людей, що населяють його, їх побуту і рідше – праці; у імпресіонізміз'являється також тема специфічно міських розваг. Разом з тим в мистецтві імпресіонізму слабшає момент соціальної критики. Імпресіоністи розробили закінчену систему пленеру. У їх пейзажах буденний мотив часто перетворюється всепроникаючим, рухомим сонячним світлом, що вносить до картини відчуття святковості.

Імпресіонізм, який визначив обличчя живопису другої половини XIX столітті, у літературі став лише стильовим рухом, який спочатку збігався з символізмом, а згодом позначився на стилі всієї модерністської прози [12, 124]. З імпресіонізму починається тісна взаємодія літератури і живопису, особливо активне використання літературою художніх засобів, притаманних живопису, характерне для модернізму в цілому. Це дає можливість розширити палітру засобів опосередкованого самовираження. Імпресіонізм покликаний опосередковано (через певну картину, частіше пейзаж) передати тонкі нюанси настрою. Імпресіоністичне зображення легке, прозоре, просякнуте домінантою якогось суб'єктивного бачення. Емоційно забарвленим стає все: фонетика, інтонація, використані у зображенні кольори і звуки. Імпресіоністичний текст завдяки цьому діє на почуття читача, минаючи свідомість. Художня мова імпресіонізму спирається на метафоричний епітет і загалом надає перевагу численним означенням. Використовується безліч прийомів, здатних зробити зображення хистким, прозорим, аби крізь нього проглядала особистість автора в її здатності відчувати неповторно. Імпресіонізм зосереджений на зображенні тонких почуттів і емоційних станів, тому він користується посилено детальним описом. У цьому плані головний попередник імпресіонізму – сентименталізм.

Імпресіоністи вірили, що світ являється нам у відчуттях, а відтак передача конкретних вражень від того чи іншого конкретного явища, образу, сприйнятого зором художника дозволить досягти нічим не спотвореної правди дійсності. Імпресіонізм, декларуючи своїм завданням фіксацію конкретних нічим не опосередкованих чуттєвих вражень, котрі максимально наближені до правди дійсності, як вона дається людині, представляв значно більший простір для прояву суб’єктивного начала, ніж реалізм і натуралізм.

Імпресіоністи не прагнули зображення, відтворення предмета, реалій навколишнього світу. Вони намагались викликати у глядача чи читача ті ж самі враження, відчуття, що виникли у них при спостереженні з певної точки зору. Важливо було те, що імпресіонізм відмовлявся від типізації, від узагальнення найпоширеніших, найхарактерніших рис як навколишньої реальності, так і духовного світу героя. Проголошувалось випадкове. Герой наділений винятковою витонченістю сприймання. Оскільки кожна мить у змінному житті неповторна, наділена своїм значенням і своєю красою, і оскільки завданням мистецтва є саме фіксація реально існуючих моментів, а не конструювання якихось моделей, то в імпресіонізмі втрачає смисл поняття ідеалізації.

Слід зазначити, що стосовно літератури імпресіонізм розглядається широко – як стильове явище, що виникло в останній третині 19 ст. і що захопило письменників різних переконань і методів, і вузько – як течія з певним методом і близьким до декадентству світовідчуванням, що склалася на рубежі ХІХ-ХХ ст. [7, 39]. Ознаки «імпресіоністського стилю» – відсутність чітко заданої форми і прагнення передати предмет в уривчастих, таких, що миттєво фіксують кожне враження, штрихах, які виявляли, проте, при огляді цілого, свою приховану єдність і зв'язок. Як особливий стиль імпресіонізм з його принципом цінності першого враження давав можливості вести оповідання через такі, ніби схоплені навмання, деталі, які порушували строгу узгодженість оповідного плану і принцип відбору суттєвого, але своєю «побічною» правдою надавали розповіді надзвичайну яскравість і свіжість, а художній ідеї – несподівану розгалуженість і багатоликість. Залишаючись стильовим явищем, імпресіонізм не означав, особливо у великих письменників (наприклад, А. П. Чехов, А. Бунін та ін.), ломки художніх принципів, а позначався в збагаченні цих принципів і неухильно зростаючій майстерності описів (наприклад, чеховський опис грози в повісті «Степ»; риси імпресіонізму в чеховському стилі відзначив ще Л. М. Толстой) [6, 131]. До початку ХХ ст. виникло декілька стильових різновидів імпресіонізму на загальній реалістичній основі. Брати Ж. і Е. Гонкури («поети нервів», «цінителі непомітних відчуттів») з'явилися родоначальниками «психологічного імпресіонізму», витончену техніку якого можна спостерігати в романі К. Гамсуна «Голод», у раннього Т. Манна (у новелах), С. Цвейга, в ліриці імпресіонізму Ф. Анненського. «Пленерна» живописність відчувається у тих же братів Гонкуров, у датського письменника Е. П. Якобсена (у новелі «Могенс»); картинно виражає ліричні ситуації засобами імпресіоністської техніки (у тому числі і синтаксису, і ритму) німецький поет Д. фон Лілієнкрон. Англійські письменники - неоромантики Р. Л. Стівенсон і Дж. Конрад розвинули екзотичні барвисті властивості імпресіонізму; їх манера продовжена в пізнішій літературі на «південні» теми, аж до розповідей С. Моема. У «Романсах без слів» П.Верлена трепет душі і живописне мерехтіння («одні відтінки нас полонять») супроводжуються музичною настроєністю, а його вірш «Поетичне мистецтво» (1874, опублікований 1882) звучить одночасно і як маніфест поетичний імпресіонізму, і як передвістя поетики символізму.

«Чисте спостереження», проголошене імпресіоністами, мало на увазі відмову від ідеї в мистецтві, від узагальнення, від закінченості. Традиційне зображення вимагало абстрагування від конкретного об'єкту і вражень від нього, їх підсумовування і виділення якоїсь середньої ідеї, при цьому потрібно було відсікти випадкове, відобразив загальне, головне. Імпресіонізм же був проти загального, затверджував приватне, імпресіоністи зображали кожну мить. Це означало: ніякого сюжету, ніякої історії. Думка замінювалася сприйняттям, розум – інстинктом [19, 56].

Брати Е. і Ж. Гонкур в своїх «Щоденниках», що стали зразком імпресіоністської критики, заявляли: «...мистецтво – це увічнення у вищій, абсолютній, остаточній формі якогось моменту, якійсь швидкоплинній людській особливості...»; «...живопис – це не малюнок. Живопис – це фарби...». Вони ж вимовили знамениту фразу, що стала формулою імпресіонізму: «Бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво» [20, 61].

Імпресіоністська поетика певною мірою відповідала теорії натуралізму. Натуралізм прагнув перш за все виражати природу, але у враженні від неї. Він вимагав правдивості, вірності натурі, але це означало вірність першому враженню. А враження залежить від конкретного темпераменту, воно суб'єктивне і швидкоплинно. Тому в літературі, як і в живописі, використовувалися крупні мазки: одна інтонація, один настрій, заміна дієслівних форм називними пропозиціями, заміна узагальнюючих прикметників дієприкметниками і дієприслівниками, що виражають процес, становлення. Об'єкт давався в чиємусь сприйнятті, але і сам сприймаючий суб'єкт розчинявся в об'єкті. У своїх романах Е.Золя створював цілі полотна, виткані із запахів, звуків, зорових сприйнять (опис сирів в «Череві Парижа», виставка білих тканин в «Дамському щасті»). Якщо герой дивиться на один і той же предмет в різних станах, сам цей предмет немов змінюється. Так само в живописі імпресіоністів один і той же пейзаж отримував різне віддзеркалення в серіях картин, оскільки світло, що змінюється, і стан художника приносили новий образ цього пейзажу.

Надалі у Гамсуна і деяких інших письменників початку 20 ст. імпресіонізм в меншому або більшому ступені відособляється від реалістичних принципів і перетворюється на особливе бачення і світовідчування (або метод) – смутний, невизначений суб'єктивізм, що частково передбачив літературу «потоку свідомості» (творчість М. Пруста). Такий імпресіонізм своєю «філософією миті» ставив під сумнів смислові і етичні підстави життя. Культ «враження» замикав людину в самому собі; цінним і єдино реальним ставало лише те, що швидкоплинно, невловимо, невимовно нічим, окрім відчуттів. Текучі настрої оберталися переважно навколо теми «любов і смерть»; художній образ будувався на хитких недомовленостях і туманних натяках, що прочиняли «завісу» над фатальною грою несвідомих стихій в житті людини. Декадентські мотиви характерні для віденської школи імпресіонізму (Г. Бар; А. Шніцлер, особливо його одноактні п'єси «Зелена папуга», 1899, «Маріонетки», 1906, та ін.), в Польщі – для Я. Каспровіча, К. Тетмайера. Впливу імпресіонізму зазнали, наприклад, О. Уайльд, Р. фон Гофмансталь (лірика, зокрема «Балада зовнішнього життя»; драми-лібретто), в російській літературі – Б. К. Зайцев (психологічні етюди), К. Д. Бальмонт (з його лірикою «швидкоплинностей»).

У прозі риси імпресіонізму виявилися в стилі «Щоденників» і романів братів Гонкур, в «Пейзажах і враженнях» Ж.Лафорга (опубл. 1903), в романах і новелах Г. де Мопассана. Останнього прийнято вважати найбільш вираженим письменником-імпресіоністом. По власному зізнанню, Мопассан прагнув до конструювання суб'єктивної «ілюзії миру» через ретельний підбір деталей і вражень [27, 56]. Але насправді ця установка – лише «ілюзія імпресіонізму», вона має на увазі вторгнення раціоналізуючого начала, відбір і організацію вражень. Окрім новел Мопассана, в малій прозі імпресіоністську техніку розвивають так звані. «епіфанії» Джойса (цикл оповідей «Дублінци», 1905, опубл. 1914). Епіфанії Джойса стоять в одному ряду з «психологічною новелою» Г.Мопассана, А.Чехова, Е.Хемінгуея. Але є важлива відмінність: у всіх перерахованих авторів мова йде про психологічний підтекст, переданий через яскраву деталь, опис, «випадковий» побутовий діалог. Тоді як у Джойса в підтексті – більш загальний сенс, символічна суть, що збирає розрізнені деталі в єдиний образ буття [25, 160].

Особливої якості імпресіоністська поетика набуває в жанрі символістського роману. Тут вона виступає перш за все як особливий асоціативний принцип будови тексту, що виявляється в нелінійності оповідання, відсутності традиційного сюжету, техніці «потоку свідомості». Різною мірою ці прийоми розвивали М.Пруст («У пошуках втраченого часу», 1913–1925), А.Бєлий («Петербург», 1913–1914) Дж.Джойс («Улісс», 1922).

У літературі більш послідовно, ніж в живописі, робилися спроби обґрунтувати імпресіонізм теоретично. Після романів і статей Золя і «Щоденників» братів Гонкур з'явилися «Імпресіонізм» Ж.Лафорга (опубл. 1903), «Мистецтво прози» Г.Джеймса (1884), «Про мистецтво» В.Брюсова (1899), що різною мірою наближаються до «поетики вражень». У теорії, як і на практиці, імпресіонізм вписувався в рамки натуралізму і символізму.

Імпресіонізм знайшов своє втілення і в критиці. Ще в 1873 році англійський мистецтвознавець У.Пейтер в книзі «Ренесанс» говорив про «враження» як про основу сприйняття витвору мистецтва. У імпресіоністському есе оцінка дається не з погляду відомих художніх канонів, а на основі особистого погляду і смаку автора. «Я вважаю за краще відчувати, а не розуміти», – писав, одним із перших давши зразки імпресіоністської інтерпретації в чотиритомному «Літературному житті» (1888–1892). Критик не висловлював остаточних думок, він прирівнювався до художника, що виражає власні відчуття. «Я» критика ставало важливішим за об'єкт опису. Фрагментарність і суб'єктивність створюваних «портретів» часто позначалася в назвах робіт: «Книга масок» Р.де Гурмона (1896–1898), «Силуети і характери» А.де Ренье(1901), «Книги віддзеркалень» І.Анненського (1906–1909), «Силуети російських письменників» Ю.Айхенвальда (1906–1910), «Далекі і близькі» В.Брюсова (1912). У критиці імпресіонізм проіснував довше, ніж в інших жанрах («Коментарі» Г.Адамовича були опубліковані в 1967 році). Імпресіонізм втратив своє значення в цілому до середини 1920-х.

**1.2. Специфіка імпресіонізму на українському ґрунті**.

Поетика імпресіонізму знаходить своє місце і в українській літературі. Слід зазначити, що український імпресіонізм на тлі західноєвропейського мав яскравіше лірико-романтичне забарвлення, що зближувало його (а нерідко й змішувало зовсім) з неоромантизмом та символізмом [13, 23]. Поетика імпресіонізму відбилася у творчості М. Коцюбинського, B. Стефаника, Г. Косинки, М. Черемшини, частково О. Кобилянської, а також Г. Михайличенка, М. Хвильового, Є. Плужника та ін.

У зв’язку з тим, що в українській літературі ми можемо говорити лише про вияв імпресіонізму у творчості окремих письменників, адже як оформлений літературний напрям в Україні він не склався, доцільним буде проаналізувати поетику українського імпресіонізму на прикладі творчості окремих митців.

В українській літературі, як і в європейській основним стильовим прийомом імпресіонізму виступало зображення не самого предмета, а враження від нього. Імпресіоніст не розмірковує – він схоплює. При цьому його завданням не є всебічне, епічне охоплення дійсності. Імпресіоніст створює фрагментарну, етюдну, незавершену картину. Він може відтворювати деталь предмета, явища. Імпресіоністичне світобачення є передусім ліричним. Це позначається й на жанрових домінантах у літературі імпресіонізму. В ній панують не романи й поеми, а новели й ліричні вірші. Впливає світосприйняття імпресіоністів і на стилістику, яка відзначається недомовленістю, уривчастістю оповіді. Ліричному, глибоко особистісному, суб'єктивному світобаченню імпресіоністів зовсім не притаманна епічність. Зовнішнє, позаособистісне завжди переломлюється крізь особистісне начало. Так, за глибиною художнього аналізу людської психіки, широтою і соціальною значущістю порушених проблем новели Григорія Косинки можна поставити в один ряд із кращими творами малого жанру М.Коцюбинського й В.Стефаника. Це митець з абсолютно чітким внутрішнім баченням людей і життя, про яких він повідомляв, з його погляду, найголовніше. Стильовий діапазон Г. Косинки охоплює різні тенденції. Проте стильова домінанта його психологічної прози пов'язана з імпресіонізмом. Звідси визначальні риси новел письменника – зображення психологічних станів героя, настроєва єдність автора і героя, потужний струмінь ліризму, розповідь від першої особи, яка робить враження «необробленості» почерпнутого з життя, цілковитого авторського невтручання в зображуване. Новела «В житах» – твір поліфонічний, синтетичний. Це водночас і соціально-психологічна новела, і лірична симфонія, і естетичний, філософсько-політичний трактат. У ній осмислено тему бандування, дезертирства, розколу душ людських. Як і в інших новелах на цю тему («Десять», «Темна ніч», «Постріл» «Анархісти») Г.Косинка намагається показати всю глибину соціально-психологічних явищ сучасного йому суспільства, допомогти читачеві розібратися в собі, осмислити навколишню дійсність. В основі цих творів лежить «виключно гостродраматичний конфлікт героя із дійсністю» [30, 41]. Мова про так званих заблуканих героїв, котрі не визнають жодної офіційної влади, стають дезертирами, втікачами і право на свою позицію відстоюють різними шляхами, зокрема й у кривавій боротьбі. Новела «В житах» за позицією оповідача – один із «найсуб'єктивніших» ліричних творів Г.Косинки. Оповідач новели – це людина тонкої душевної організації, не позбавлена почуття прекрасного, його сприйняття навколишньої дійсності відзначається свіжістю, спостережливістю, забарвлене складною гаммою переживань.

Типовим прикладом пейзажної новели, написаної в імпресіоністичній манері, є мініатюра В. Стефаника «Лан» (1899). Новела становить 26 рядків тексту. На перший погляд, це суто пейзажна замальовка: лан, бадилля картоплі, під корчем спить дитина, неподалік заснула мати, натомлена роботою. Художні деталі подано економно, в дусі чеховської імпресіоністичної поетики (згадаймо відоме висловлювання А. Чехова про те, як намалювати місячну ніч), тобто «мазками», на землі хліб, огірок, миска. Чути цвіркуна, далекого коваля, біля дитини повзає жужелиця. У цілому пейзаж намальовано цілком статично, наче живописне полотно. Тим більше вражає єдина в новелі подія: невдало обернувшись обличчям до землі, дитина задихається. А нужденній, заклопотаній роботою матері здається, що дитина спокійно спить.

Сюжет відсутній, проте він легко домислюється. Читач наче почув тільки, як клацнув детонатор, сам вибух станеться трохи згодом, коли мати усвідомить, що сталося. А поки що перед читачем колористично забарвлений малюнок: осяяний сонцем лан – «довгий такий та широкий дуже». Лан – символ життя («як на довгій ниві») сільського трудівника. Письменник підкреслює це промовистою метафорою: мати «прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь». Трагедія її, хоча ніби й випадковість, а проте закономірно випливає із самих умов життя. Новела – наче виклик тим, хто оспівує, ідеалізує ці нелюдські умови. Стефаник руйнує попередню стильову традицію – замилування селом, натякаючи на те, що під цією елегійною пасторальністю криються людські трагедії [13, 50].

Тісний зв'язок з імпресіоністичним живописом можна спостерігати у творчості Михайла Коцюбинського. Недарма український письменник називає свої новели акварелями, образками, етюдами. 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 якнайживішого 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» [29, 99].

В українському літературознавстві останніх трьох десятиліть погляди на стиль Коцюбинського зазнали значної зміни: від цілковитого заперечення імпресіонізму письменника (П. Й. Колесник, Ф.А. Приходько та ін.) до часткового зближення його з імпресіоністами, нарешті, аж до повного визнання імпресіонізму Коцюбинського, щоправда, лише як однієї зі стильових течій реалістичної літератури. Процес цей пов'язаний як із переосмисленням творчості видатного прозаїка, подоланням вульгарно-соціологічних підходів до її оцінки, так і зі зміною розуміння самого імпресіонізму, що намітилась в останні роки. Характерним прикладом цього є праця Д. С. Наливайка [19].

Аналізуючи ідейні, філософські та естетичні основи імпресіонізму в живопису та літературі, дослідник стверджує, що немає підстав протиставляти останній реалізмові. «У літературі, – пише він, – імпресіонізм на свій кшталт, у своєрідних формах продовжував той рух до життєподібності, до природності, «незробленості» зображення, яке в цілому було властиве реалізму другої половини XIX століття». Сенсуалістичний матеріалізм і демократичний характер цього мистецтва становили той фундамент, на якому розвивалася і реалістична література. Тому імпресіонізм приваблював Коцюбинського, позначився на творчості Кобилянської.

Коцюбинський, Стефаник, Марко Черемшина, Кобилянська та деякі інші розглядаються як письменники-імпресіоністи. Характеристика творчості окремих новелістів об’єднано під загальною назвою: “Доба модернізму”. І це невипадково. Зближення, а часом і ототожнення, понять модернізм і імпресіонізм у зарубіжному літературознавстві свідчить про те, що цей стиль розглядається вже за межами реалізму.

Цікаві спостереження Ю.Савченка щодо імпресіоністичної поетики новели Коцюбинського. На його думку, імпресіонізм полягає в зображенні навколишнього крізь призму сприйняття героїв та автора. По суті, йдеться про психологічний імпресіонізм. Так, Ю.Савченко пише: «Цей основний мотив – враження автора – розподіляє він між собою і своїми персонажами. Собі автор бере природу, оточення, героям дає право відтворювати свій внутрішній світ, як вони його собі уявляють. Обидві ці ланки одна одній акомпанують і виходять з основного враження, та, врешті, персонажі не можуть думати інакше, як сам автор». Якщо перекласти цю думку сучасною понятійною мовою, то тут йдеться про важливе ідейно-художнє явище зміни кута зору оповідача – від «всевідання» до «зникаючого автора» (за термінологією Д. В. Затонського).

Починаючи свої перші реалістичні твори в дусі Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, Коцюбинський з часом виробляє власну стильову манеру. Однією з особливостей її було заглиблення у внутрішній світ людини, показ діалектики душі героя, його характеру в процесі руху і змін. Все це супроводжувалось пошуком нових естетичних принципів, прагненням творити в дусі нових віянь європейської літератури початку XX ст.

Поетика прози письменника при цьому розвивається у двох напрямах. З одного боку, він не відмовляється від традиційного подійного сюжету, з другого – моделює складніші форми художньої умовності, в яких, зокрема, характер розкривається через внутрішні душевні процеси. Ці дві стильові тенденції постійно взаємодіють як у кожному окремому його творі, так і у творчості в цілому. У зв’язку з цим спостерігаємо у Коцюбинського певне чергування творів то з переважаючою сюжетно-подієвою основою, то настроєво-імпресіоністичних.

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 і т. д.»[28, 73].

Дещо в інших, сказати б, аспектах розглядається імпресіонізм Коцюбинського в об'ємному дослідженні французького літературознавця Еміля Крюба “Михайло Коцюбинський (1864—1913) і українська проза його часу”, що опубліковане в 1982 р. Хоча праця і не присвячена спеціально імпресіонізмові Коцюбинського, проте автор приділяє певну увагу цьому питанню. Причому цікавить його насамперед лінгвостилістичний аспект художнього мовлення Коцюбинського.

Крюба звергає 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. На цьому етапі творчості для Коцюбинського, вважає дослідник, важливі були насамперед візуальні й слухові враження, їх конкретизація [1, 33]. Такою передачею почуттів письменник і обмежується. У цьому пункті, як бачимо, позиція Е. Крюба зближується з позицією О. Черненко.

Поворотним пунктом до психологічного імпресіонізму і нової поетики в творчості Коцюбинського стає лірична мініатюра ”На крилах пісні (Картка із щоденника)“ (1895). За нею він створює ще цілу низку новел, позначених такими особливостями художньої форми, що значно відрізнялися від попередньої традиції. Це своєрідні “поезії в прозі”, що були певною школою новаторства і для Коцюбинського.

Підсумовуючи можна сказати, що Коцюбинський є великим майстром імпресіоністичної композиції, яка становить один із головних зображально- виражальних засобів передачі переживань героя. Їй властиві цілісність, певні естетичні закономірності побудови (ритм, гармонія, контраст тощо).

Таким чином, хоча творчість Коцюбинського і формувалася на ґрунті традиції літератури XIX ст., письменник зміг вийти за її межі, започаткувавши новий стиль художнього письма в українській літературі – психологічний імпресіонізм. Це положення має принципове значення як для правильного розуміння художньої манери Коцюбинського, так і тих складних процесів, що відбувалися в українській літературі на межі століть.

**Розділ ІІ. Новели М.Коцюбинського як вияв імпресіонізму в українській літературі.**

Коцюбинський вважається найвидатнішим стилістом української прози. Він почав як реаліст і народник під впливом Панаса Мирного й Івана Нечуя-Левицького, пізніше, на початку XX ст., відійшов від цього напрямку й, хоча симпатизував народницьким поглядам, однак схилявся до імпресіоністичної манери. Тут не було метаморфози чи суперечності – адже імпресіонізм, цей останній великий стиль XIX ст., був об'єктивним мистецтвом, побудованим на точному відображенні відчуття, враження, спостереження. Як психолог Коцюбинський найчастіше писав про людську та мистецьку роздвоєність, амбівалентність, свідомо чи підсвідоме відбиваючи свою письменницьку й людську драму.

Засвоївши традиції та досвід своїх славних попередників, Коцюбинський орієнтувався й на зразки світового письменства, був чутливий до тих нових віянь, що панували тоді в європейській літературі. З одного боку, був новатором щодо стилю та психологізму, з іншого – надмірного новаторства остерігався. У пристрасних дискусіях про нове та старе, модернізм і традицію, які захопили буквально всіх його сучасників, Коцюбинський участі не брав. Він був справді природженим художником, «який має трохи інші очі, ніж другі люди, і носить в душі сонце, яким обертає дрібні дощові краплі в веселку, витягає з чорної землі на світ божий квіти і перетворює в золото чорні закутки мороку», — писав сам автор [26, 12].

**2.1. Поетика психологічних новел митця**

У 1900-ті роки Коцюбинський пише три твори, що відкривають новий етап у його творчості: новелу «Лялечка», акварель «На камені» й етюд «Цвіт яблуні». У цих творах подано глибший психологічний аналіз, ніж у попередніх, вони показують, що Коцюбинський вийшов на цілком нову стежку – стежку імпресіонізму. На початку XX ст. відбувається якісний злам у творчості Михайла Коцюбинського. Він створює жанр психологічної новели, виробляє імпресіоністичну манеру письма.

У них відчутна рука вже зрілого майстра, який творить новий жанр – жанр психологічної новели. Сюжет у психологічній новелі відходить на другий план. Портретні описи майже відсутні, змінюється функція обставин, усе підпорядковується одній меті — тонкому проникненню в психологічний світ людини, нюанси душевних поривів і глибокі переживання, якої й становлять справжню драматургічну колізію новели. Письменник водночас виробляє нові художні принципи зображення героя: він переходить від знаковості сюжету до знаковості мікрообразу – його смислотворчої сутності. Усезнаючий автор зникає, замість нього всевладне панує слово та почуття персонажа, його суб'єктивне бачення себе та навколишнього світу [16, 24].

Стає дуже яскравою й індивідуальна особливість майстра слова: відбувається привнесення живопису до літератури, підпорядкування його ідейно-художній концепції твору, вироблення імпресіоністичних прийомів письма. Під впливом психологічної літератури та внаслідок спостережень у письменника складається уявлення про внутрішній світ людини як безперервний процес, який має свої періоди, спади та підйоми, що, власне, і становлять справжній сюжет багатьох його творів – у Коцюбинського формується художньо-психологічна композиція героя, яку він називає «кільця психологічного процесу».

Кожний персонаж у Коцюбинського має свою окрему мову, він індивідуальний до найтонших дрібниць. Описаний індивід зазнає переживань При дуже напружених нервах, коли вони реагують на зовнішні показники. Для Коцюбинського це були дуже важливі думки, і він враховував їх у своїх імпресіоністичних творах.

Принципово новою стає й система поетики: письменник наче переломлює все те, що він зображує, крізь призму внутрішніх переживань персонажів. Коцюбинський змальовує не стільки вчинки, поведінку героя, навколишній світ, скільки його враження про самого себе та цей світ. Як ніхто в європейській літературі до й після Коцюбинського, він умів підпорядковувати колір твору розкриттю внутрішнього світу героя або тим ідейно-художнім завданням, які він перед собою" ставив.

Акварель «На камені» — новаторський твір у жанровому плані. У ньому нескладна фабула, автор зосереджений на внутрішніх переживаннях героїв, що й становлять сюжетну колізію. Композиція акварелі надзвичайно оригінальна: даючи нібито малюнок з життя, автор жодного епізоду не виносить на перший план, а примушує читача головні епізоди переживати в собі, у своїй уяві. У цьому виявляється перша риса імпресіонізму: замість детальних реалістичних описів давати тільки окремі натяки, «плями»,.що вже показують шлях читачевій уяві. Друга ж риса імпресіонізму – висувати на перший план психічні переживання героїв, а не фабулу творів. Письменник робить спробу вийти за межі традиційного оповідання та створити новий жанр – психологічну новелу, розвинути свою індивідуальну стильову манеру. 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, 55]. Не дивно, 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.

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 сприняття (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 [28, 103].

Часто зорові образи переплітаються зі звуковими, зокрема тоді, коли описується гра Алі, то розповідь пронизує мелодія зурни, ясно відчуваються елементи поетичного ритму, так званої ритмічної прози. Ця тонка фіксація вражень, лаконічність вислову, глибокий ліризм, ритмічність чи плавність мови, майстерність описів природи та глибинний психологічний аналіз стають характерною рисою творчості Михайла Коцюбинського.

«Цвіт яблуні» — цілком психологічна новела. Батько, головний персонаж твору, крім того, ще й письменник, митець слова. У хвилини, коли душа зранена горем, його пам'ять, підсилена силою творчості, усе фіксує.

Етюд Михайла Коцюбинського «Цвіт яблуні» – викінчено імпресіоністичний. Цей етюд – новий стильовий крок у поєднанні психологізму «Лялечки» та живопису «На камені». У «Цвіті яблуні» відчувається й мопассанівська проблематика психології творчості письменника, і шніцлерівський потік свідомості, і гамсунівська увага до порухів людської душі, і властива тільки Коцюбинському заглибленість у надра підсвідомості, й імпресіоністичний малюнок, який складається зі світлотіні, колористичних мікрообразів, символіки квітів. Іван Франко вважав етюд Михайла Коцюбинського «Цвіт яблуні» психологічною студією, яка виявляє руку майстра та дуже тонку обсервацію складного психологічного процесу [13, 57].

Настанова на доглибинне психоаналітичне вистудіювання межових ситуацій душі зродила в „Цвіті яблуні" самобутню постпозицію тієї фабульної ситуації, що свого часу була охрещена „неронізмом". Маємо на увазі тему влади пам'яті як невідлучного секретаря свідомості в людей творчості – акторів, літераторів.

Коцюбинський потрактував тему загострено в порівнянні з мемуарами Тальма чи героїнею одного з романів братів Гонкурів. Акторка Жюльєтта Фавстен, стежачи за агонією коханця, нажахала його несвідомим наслідуванням корчів на його ж обличчі. З цієї ж причини Мопассан назвав письменників гідними не заздрощів, а жалю, сповідальне відтворив владу мистецького покликання над індивідуальністю письменника в новелі „На воді" – „чудовій", за оцінкою Коцюбинського. Так і його герой, батько Оленки, ненавидить себе за незнищенну підсвідомість літератора, але прокляття фаху сильніше від нього. Відомі й інші літературні прототипи мотиву тягаря мистецького покликання – в романі „Творчість" Е.Золя, творах Г.Зудермана, О.Вайльда, А.Шніцлера, психологічних етюдах „Самота" О.Маковея, „Душа" Н.Кобринської, поезіях Ф.Платтена й І.Франка, „Чорній Пантері..." В.Винниченка, навіть у зачині оповідання „Карби" Марка Черемшини. Та закордонна лектура відіграла найбільше роль творчого фермента в розгортанні таких вражаючих випуклих і конкретних подробиць, що читачі сприйняли „Цвіт яблуні" за автобіографічний твір.

Вирішення цієї доволі богемної теми (для справжнього артиста навіть смерть коханої людини – мистецький матеріал, як було з художниками Л.Синьйореллі, Я.Тінторетто чи нашим М.Ґе) в „Цвіті яблуні" вільне від декадентської некрофілії. Тож впроваджуваний Коцюбинським принцип погляду на дійсність „під іншим кутом зору", – як і введена ним в українську літературу техніка „запису потоку свідомості" (запанувала на Заході в час Е.Хемінгуея і В.Вульф), розкриття влади колективного підсвідомого (погром у „Fata morgana", сцена самосуду – психологічний предтеча „Збунтованої людини" А.Камю) є виявами європейської модернізації художньої форми.

Уже в новелах «Сміх» і «Він іде» помітні спроби Коцюбинського щодо змалювання психології маси. Страх, що охоплює Валеріана Чубинського під час чорносотенного погрому, передається через звукові враження від натовпу, якого він не бачить, не чує. У новелі «Він іде» подібний настрій (страх) єврейського населення перед погромом передається через особливе сприйняття пейзажу. Імпресіоністичні образи, що передають уявлення про дику розбурхану юрбу, яка, наче ураган, змітає все на своєму шляху, були підготовкою до показу психології селянської стихії, яку так майстерно змалював Коцюбинський у другій частині «Fata morgana».

В новелі „Сміх" символіка вбивчого сміху піонерно й драматично розкрила два кола екзистенційного трагізму: безпорадності й підсліпуватості інтелігенції за буряного поліття 1905-1907 рр., та спровокованої чорносотенною політикою царату ворожості українського селянського народу до власної демократичної інтелігенції. Поетикально „Сміх" випередив епічні наративи 20-х рр. В.Підмогильного, Г.Косинки, Ю.Яновського, В.Сосюри, І.Бабеля, мистецькі знахідки Ш.Андерсона („Темний сміх"), а його автор „відкрив вікна" новим естетичним надбанням [13, 61].

Найголовніше в творчості Михайла Коцюбинського – це його особливий самобутній характер імпресіонізму. Вишуканий імпресіонізм письменника виявляється в надзвичайній тонкості психологічного заглиблення в усі душевні порухи та все те, що творить силу осяйності барв самого зображення.

У його творчості, як ні в кого із сучасників, природно поєдналися два протилежні полюси: народницький стиль і зображення духовних порухів простолюддя, що пізніше було злито з вишуканим естетизмом самого зображення. Імпресіонізм виділяє Коцюбинського з плеяди класичних письменників. Так письменник повертає своєму стилю прикмети, властиві мистецтву, розвиненому класиками. Тому у творах Коцюбинського, крім імпресіоністичності, помітні також романтика, риси символізму та «ідеального реалізму». Але все ж таки в доробку письменника домінує й переважає струм імпресіоністичності – картинного передавання настроїв, вражень і порухів людської душі. Михайло Коцюбинський немов кидає промінь свого мистецького освітлення, виявляючи чуттєві порухи та вдачу людини, найсуттєвіші явності хвилини, у яких досягається просто музична поетика зображення.

**2.2. Особливості імпресіоністичної манери письма М.Коцюбинського у новелі „Intermezzo”.**

В «Intermezzo» Коцюбинський досягає вершин імпресіоністичного письма. Написана новела ніби в монологічній манері, проте це не внутрішній монолог, це ряд картин, створених словом, що передають враження героя від навколишнього та водночас його внутрішні переживання. У цій же новелі помітні елементи символізму (назви «дійових осіб» виступають символами психодуховних процесів героя) [14, 8]. Замість традиційного подієвого сюжету (сюжету вчинків і дій героїв) письменник вдається до сюжету внутрішнього, який становлять зіткнення різних переживань. Символічні образи й ускладнена метафорика надають твору жанрових ознак у прозі. На перший погляд, новела «Intermezzo» становить майже суцільний пейзаж – опис природи вії багатоманітних виявах. Насправді ж образи квітів, рос лин, птахів, тварин – це лише символи тих внутрішніх явищ і процесів, що відбуваються в душі героя. У цьому творі Коцюбинський визначає «дійових осіб» Тут дійові особи – засіб художньої умовності Він застосовується письменником для того, щоб дати читачеві ключ до розуміння цієї складної образної мови природи, носіями якої виступають «дійові особи» – «ниви у червні», «сонце», «зозуля», «жайворонки», та символічного змісту інших образів. Якщо є дійові особи, то має бути й сцена. Сцена – це душа ліричного героя з її болями та радощами, з утомою та надією, вірою в перемогу світлих ідеалів. Через внутрішній етичний конфлікт між громадським обов'язком і втомою, хвилинною зневірою, через емоції, переживання вимальовуються ширші проблеми — соціального та психологічного характеру [2, 37]. Контрастно протистоять одна одній дві групи образів: «моя утома», «людське горе», «три білих вівчарки», «залізна рука города» й «ниви у червні», «зозуля», «жайворонки», «сонце». Конфлікт образів створює ту багатозначність символів, які дають уявлення про складні душевні процеси ліричного героя. Засіб контрасту відіграє також важливу ідейно-композиційну роль (місто та природа, краса природи й нелюдські умови життя селян). І думки, і сприйняття героєм природи злито в єдиний нерозривний потік його переживань та усвідомлення себе у світі та суспільстві.

Твір розпочинається посвятою: «Присвячую Кононівським полям» та переліком незвичайних дійових осіб: Моя утома, Ниви у червні, Сонце, Три білих вівчарки, Зозуля, Жайворонки, Залізна рука города. Людське горе. Однак «Intermezzo» залишається не драматичним, а епічним твором. За жанром «Intermezzo» – лірико-психологічна поема в прозі, написана в імпресіоністичній манері.

Новела «Intermezzo», на перший погляд, складна й незрозуміла, адже сюжет твору зводиться до розповіді про героя, який втомився, виїхав на природу, поспостерігав за сонцем, нивами, жайворонком, собаками, зустрів людину, чомусь страшенно зрадів і знову повернувся до міста. Зрозуміло, що такий сюжет твору потребує «ключа», який би розшифрував глибокий підтекст новели. Ядро образного конфлікту «Intermezzo» становлять два ключових образи – «моя утома» і «сонце». Поступове зникнення в ліричного героя втоми й проникнення в його душу сонця – такий зміст твору. Образи твору символізують складну боротьбу в душі ліричного героя, допомагають зрозуміти, як поступово зникає роздвоєння його особистості, як повертаються до нього душевна рівновага, готовність до виконання свого громадянського обов'язку (наприклад, «Білі мішки» – це образ повішених, яким перед стратою накидали на голову мішки; «Зозуля» – народний образ-символ, що втілює надію на життя; образи трьох вівчарок – теж символічні: самозакохана Пава – дворянство, Трепов – жандармерія (кличкою цього пса стало прізвище міністра внутрішніх справ Трепова, який підписував смертні вироки повстанцям), «дурний Оверко» — принижене й темне селянство, якому досить дати хоч трохи волі — і воно не кинеться вже ні на кого; Жайворонок — символ творчої наснаги, а Сонце — символ вічності, життя, світла).

Безперечно, це новела з глибоким психологічно-філософським змістом. Це твір, який водночас сприймається як своєрідний естетичний маніфест письменника про завдання митця в переломні часи [16, 50]. Проведенню заповітних думок автора сприяла форма оповіді від першої особи. Відомо, що тема твору завжди коріниться в його назві, тому необхідно згадати, що intermezzo (від лат. – проміжний, середній) – невелика інструментальна п'єса довільної будови, виконувана між діями, драматичного чи оперного твору. Коцюбинський, же вклав сюди, глибокий філософський смисл. Образом intermezzo новеліст вказував на перепочинок душі утомленої людини.

Під чає читання новели, написаної від першої особи, може виникнути бажання сказати, що ліричний герой твору – це сам Коцюбинський: Але це не зовсім так, бо багато відчуттів, описаних у новелі, знайомі кожному, хоча не можна не помітити, що твір дійсно має автобіографічну основу. Автора з його слабким здоров'ям виснажило фізичне й нервове перенапруження (виконуючи службові обов'язки, він інтенсивно займався творчістю). Влітку 1908 року Коцюбинський відпочивав у садибі відомого українського громадського діяча Є. Чикаленка. в селі Кононівка поблизу м. Яготина, тепер Київської області. Перебування в Кононівці збагатило письменника численними враженнями, що й знайшло відбиття в новелі «Intermezzo», написаній того ж року. Митець, головний герой твору, втомившись від «незліченних «треба» і «безконечних «мусиш», від болю і горя, від злості й мерзенних вчинків людей, від жаху та бруду їх існування, виривається з лабет «сього многоголового звіра», тому що вже не може нічого створити для людей, бо вже звик до людського горя; (про це свідчить згадка, що він чергову звістку про трагедію людини заїдає «стиглою сливою»). У цій перевтомі ми не сумніваємося, адже на митця впродовж років чигали численні випробування. Не випадково герой зізнається в заздрості планетам, які «мають свої орбіти, і ніщо не стоїть їм на їхній дорозі». Жадаючи спокою й самотності як найкращого відпочинку, він звільняється із залізних обіймів міста, з його гамору, метушні й опиняється в майже повному безлюдді.

Перше враження митця відтоді, як бричка вкотилася на зелене подвір'я садиби і пролунало кування зозулі, пов'язане з відчуттям так довго очікуваної тиші, що: «виповнювала весь двір, таїлась в деревах, залягла по глибоких блакитних просторах». Так було скрізь тихо, що героєві стало соромно за «калатання класного серця». Однак незабаром, як тільки він зайшов: на відпочинок до темної кімнати, в уяві; героя почади з'являтися люди:, від яких вія прагнув сховатися. «А люди йдуть. За одним; другий і третій і так без кінця. Вороги й друзі, близькі й сторонні: – і всі кричать у мої вуха криком: свого життя або своєї смерті, і всі лишають на душі моїй сліди своїх підошов». Герой болісно вигукує: «Затулю вуха, замкну свою душу і буду кричати: тут вхід не вільний!» Ця лірично-інтимна сповідь передає збентеженість, сум'яття його вкрай схвильованої душі, нервове напруження, що виявляється в різких словах про людей, у звинуваченні їх за власну перевтому [9, 66]. Нервова дразливість митця зрозуміла: люди не раз кидали в його серце, «як до власного сховку, свої надії, гнів і страждання або криваву жорстокість звіра». Певна річ, герой цієї новели намагається забути людей, поринувши у світ степової природи.

Так, логіка розвитку образу оповідача зумовила своєрідність побудови твору. Композиційно центральне місце в новелі відведене мальовничо виписаним картинам перебування героя серед природи. Дні його intermezzo минають серед степових нив, серед долини, налитої зеленими хлібами, серед трав і первозданної тиші. «Я тепер маю окремий світ, він наче перлова скойка: стулились краями дві половини: одна зелена, друга блакитна – й замкнули у собі сонце, немов перлину»,– говорить митець і додає, що тепер можна і його вважати планетою, бо на небі сонце, а серед нив тільки він.

Образи зорові, створювані за законами малярства, зливаються у новелі з образами звуковими, слуховими, що єднають словесне письмо з музикою, і так створюється та чарівна гармонія, котра дає підстави вважати автора новели одним з найкращих пейзажистів у всесвітній літературі (не даремно Коцюбинського називали «Великим Сонцепоклонником») [2, 68]. У цих пейзажах людина й природа нерозривно пов'язані. Оповідач відчуває «соболину шерсть ячменів, шовк колосистої хвилі». Йому вітер набиває вуха «шматками згуків, покошланим шумом». Асам літній вітер такий «гарячий» і «нетерплячий», що «аж киплять від нього срібно вологі вівса». Доводиться знову згадувати імпресіоністичну літературну техніку, яка дала Коцюбинському змогу збагатити художнє письмо відбиттям безперервного руху життя, його постійних змін і перетворень. У новелі пшениця не просто хвилюється, а біжить за вітром, «немов табун лисиць, й блищать на сонці хвилясті хребти», «прибій колосистого моря» переливається через героя і летить «кудись у безвість».

Дійові особи – Ниви у червні, Сонце, Зозуля, Жайворонки – постають тими алегоризованими, персоніфікованими силами природи, які сприяють фізичному й моральному оздоровленню митця, очищають його від хворобливої дратівливості, повертають властиві йому гуманістичні якості. Тільки серед нив герой відчув себе землянином, відчув, що вся планета належить людині: «Всю її, велику, розкішну, створену вже – всю я вміщаю в собі». І знову тут глибоке спостереження і водночас узагальнення письменника: людина, пізнавши землю, увібравши її в себе, дістає можливість творити її «наново, вдруге», і тоді митець усвідомлює, що має на неї «ще більше права».

Коцюбинський ніби ілюструє можливість митця творити цю другу, художню дійсність [13, 77]. Так, серед звуків поля, які тепер не дратують його, а приносять насолоду, митець вирізняє пісню жайворонка, яка будить «жадобу», яку чим більше слухаєш, тим дужче хочеться чути. Новеліст створює неповторний образ пісні, яку творила сіра маленька пташка: «Тріпала крильми на місці напружено, часто і важко тягнула вгору невидиму струну від землі аж до неба. Струна тремтіла й гучала. Тоді, скінчивши, падала тихо униз, натягала другу з неба на землю. Єднала небо з землею в голосну арфу і грала на струнах симфонію поля», І ми відчуваємо, що образ Жайворонка – це символ творчої наснаги для митця. Зозуля, Ниви у червні, Сонце, Жайворонок допомогли митцеві зрозуміти, що ті люди, від яких він тікав раніше, ще не зовсім пропащі, що вони також можуть бути виліковані. «І благословен я був між золотим сонцем й зеленою землею, Благословен був спокій моєї душі. З-під старої сторінки життя визирала нова і чиста – і невже я хотів би знати, що там записано буде? Не затремтів би більше перед тінню людини і не жахнувсь від думки, що, може, горе людське десь причаїлось і чигає на мене».

У риторичних запитаннях героя, звернених до себе самого, відчувається стверджувальна, позитивна відповідь. Та останнім імпульсом в одужанні митця стає його зустріч з селянином. Це кульмінаційний момент твору, бо під час зустрічі з людиною стане зрозумілим – чи одужав сам митець, чи повернулась до нього властивість співчувати Людині, чия доля символізувала безвихідь села, дівчат «у хмарі пилу, що вертають з чужої роботи», блідих жінок, які «схилились, як тіні, над коноплями», нещасних дітей «всуміш з голодними псами». Все це й раніше мелькало перед його очима, але мовби його до цієї зустрічі з «мужиком» і не бачив. А тепер, селянин став для героя «наче паличка дирижера, що викликає раптом з мертвої тиші цілу хуртовину згуків». Митець знову не тільки виразно відчув страждання народу, а й зрозумів небезпечність своєї «хвороби».

Драматична напруженість розмови оповідача з селянином, що підкреслюється схвильованою повторюваністю слів «Говори, говори...», завершується виваженим вибором митця: «Йду поміж люди. Душа готова, струни тугі, наладжені, вона вже грає...». Саме у фіналі, як і на початку твору, з'являється образ «залізної руки города». Тоді герой дратувався, чи відпустить місто його на свободу, чи розтулить його рука «свої залізні пальці». Тепер місто знову простягає свою залізну руку, і герой покірно скоряється.

Так переконливо розкривається тема митця і людини, з демократичних позицій намічене розв'язання проблеми місця митця в суспільному житті. Наголошується думка, що в природі людина мусить шукати перепочинку, душевної гармонії. Природа — це останній шанс для тих, хто втратив віру у власні сили, віру в життя.

У новелі “Intermezzo” чи не найяскравіше в усій творчості Коцюбинського втілені риси імпресіонізму. Новела посідає особливе місце не тільки у творчості видатного письменника, а й в українській прозі загалом. Це водночас i соцiально-психологiчний, політичний твір, i лірична симфонія, i лірична драма в прозі, i пейзажна новела, i естетичний, фiлософсько-полiтичний трактат [8, 90]. У новелі гармонійно переплелись фiлософськi мотиви i ліризм, i це переплетіння розкрило нам ліричного героя, світ його почувань i настроїв.

**Висновки**

Імпресіонізм як мистецькій напрям сформувався в Європі на межі ХІХ – Х ст. Імпресіоністи вважали своїм завданням витончене відтворення особистісних вражень та спостережень, миттєвих відчуттів та переживань. Вони вірили, що світ являється нам у відчуттях, а відтак передача конкретних вражень від того чи іншого конкретного явища, образу, сприйнятого зором художника дозволить досягти нічим не спотвореної правди дійсності. Імпресіонізм, декларуючи своїм завданням фіксацію конкретних нічим не опосередкованих чуттєвих вражень, котрі максимально наближені до правди дійсності, як вона дається людині, представляв значно більший простір для прояву суб’єктивного начала, ніж реалізм і натуралізм.

Імпресіоністи не прагнули зображення, відтворення предмета, реалій навколишнього світу. Вони намагались викликати у глядача чи читача ті ж самі враження, відчуття, що виникли у них при спостереженні з певної точки зору. Імпресіонізм в українській літературі сформувався як під впливом загальноєвропейських мистецьких та філософських тенденцій, так і на внаслідок внутрішніх тенденцій розвитку літератури.

Найвиразніше можна простежити засвоєння здобутків імпресіонізму у творчості Михайла Коцюбинського. У його прозі, написаній в імпресіоністичному ключі, зникають залишки хронологічного викладу, розлогі описи замінюються записом вражень героя, ці враження пливуть за випадковими асоціаціями.

Твори Коцюбинського, разом з працями його сучасників (І. Франка, О. Кобилянської, Л. Українки . В. Леонтовича, Н. Чернявського, В. Вінніченка ) остаточно закріпили тенденцію новітньої української літератури – розірвати як з сентиментальною ідеалізацією українського побуту, так і з самообмеженням рамками етнографічного реалізму, і стати самостійною і оригінальною сучасною літературою, що синтезує душу народу в образах художньої творчості.

**Література**

1. Агеєва В. Імпресіоністична поетика М.Коцюбинського // СІЧ. – 1994. – №9-10.
2. Агеєва В. Українська імпресіоністська проза. – К., 1994.
3. Адаменко С. "Забуваю те, що позаду, і прямую до того, що попереду": Новела "Intermezzo" // Укр. мова та л-ра.- 2003.- № 1.
4. Андреев Л . Г. Импрессионизм. – М., 2000
5. Андреев Л.Г. Импрессионизм. – M., 1980.
6. Галич О. Теорія літератури. – К., 2001.
7. Гаман Р. Импрессионизм в искусстве и жизни. – М., 2001
8. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози кінця 19 - поч. 20ст. – К., 1981.
9. Жулинський М. Традиція і проблема ідейно-естетичних пошуків в українській літературі кін.19 - поч.20 ст. // Записки НТШ. – Львів, 1992.
10. Импрессионисты, их современники, их соратники. – М., 1976
11. Калениченко Н.Л. Михайло Коцюбинський // Коцюбинський М. Твори: У 2-х т. – Т.1. – К., 1988.
12. Коллингвуд Р.Дж . Принципи искусства. – М., 2003
13. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця 19 - поч. 20ст. – К., 1995.
14. Лесик В. Система образів твору: (Новела М. Коцюбинського "Intermezzo") // Дивослово.– 2000.– № 8.
15. Літературна енциклопедія. – К., 1999.
16. Логвин Г. Коцюбинський і імпресіонізм // Дивослово. – 1996.– №10.
17. Мистецтво сучасності та минулого. – К., 2001.
18. Могилянський М. Чернігівський період М.Коцюбинського // СІЧ. – 1990. – №12.
19. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1981.
20. Ревалд Дж. История импрессионизма. – М., 1999
21. Роден О . Сборник статей о творчестве. – М., 2001
22. Савченко Ю. Поетика М.Коцюбинсього. – К., 1999.
23. Святовець В. Приворотне зілля: (Дещиця про поетику М. Коцюбинського) // Укр. культура.– 1997.– № 11-12.
24. Спогади про Михайла Коцюбинського. – К., 1989.
25. Українська та зарубіжна культура. – К., 2000.
26. Федоренко Є. Пошуки М. Коцюбинського – стиліста // Українське слово. – К., 1994.
27. Чегодаев А.Д. Импрессионисты. – М., 2001
28. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. – Мюнхен, 1977.
29. Эренбург И. Импрессионизм // Эренбург Э. Французские тетради. – М., 2000.
30. Якимів О. Особливості художніх текстів Г. Косинки //Дивослово. – 1999. – №11.