


**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ФАКУЛЬТЕТ ФІЛОЛОГІЇ ТА МАСОВИХ КОМУНІКАЦІЙ  
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

До захисту допустити:  
В.о. завідувача кафедри  
Євмененко О.В.   
**«18» грудня 2023р.**

**«МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ У ШКІЛЬНОМУ ВИВЧЕННІ  
УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ»**

Кваліфікаційна робота  
здобувача вищої освіти  
другого (магістерського) рівня  
вищої освіти  
освітньо-професійної програми  
«Філологія. Українська мова та  
література»  
Сльохіна Дмитра Дмитровича

Науковий керівник:  
Коновалова Марія Михайлівна  
кандидат філологічних наук,  
доцент  
Рецензент:  
Семашко Тетяна Федорівна  
доктор філологічних наук,  
професор кафедри журналістики  
і мовної комунікації  
Національного університету  
біоресурсів і природокористування

Кваліфікаційна робота захищена  
з оцінкою 82 В добре

Секретар ЕК 

«19» січня 2024 р.

Київ – 2023



## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ I. ОСНОВНІ АСПЕКТИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦЬКИХ ІДЕЙ В ЛІТЕРАТУРІ ДЕКАДАНСУ ТА МОДЕРНІЗМУ</b>	
1.1. Стильові тенденції літератури імпресіонізму та естетика живопису.....	8
1.2. Версифікаційні експерименти європейського та українського символізму.....	14
Висновки до розділу I.....	21
<b>РОЗДІЛ II. МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ У ШКІЛЬНОМУ ВИВЧЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b>	
2.1. Український імпресіонізм: художньо-стильові пошуки в новелістиці Михайла Коцюбинського.....	23
2.2. «Кларнетизм» поезії Павла Тичини: методичний аспект.....	41
Висновки до розділу II.....	53
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>54</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>58</b>

## ВСТУП

Література являє собою навчальну дисципліну, що належить до художньо-естетичного циклу і відіграє провідну роль у процесі становлення духовного світу особистості, у формуванні її естетичних почуттів, і, відповідно, є відкритою системою для взаємодії мистецтв. У закладах загальної середньої освіти література є обов'язковим предметом, вивчається вона на заняттях з читання, української літератури, рідної мови та літератури, зарубіжної літератури тощо.

Шкільний курс літератури містить в собі відомості з історії літератури, літературу як мистецтво художнього слова, літературознавство, розвиває також навички творчої діяльності. Мистецтво слова наразі займає одне з провідних місць в естетичній свідомості людства. Просторові мистецтва, зокрема живопис, музика мають здатність впливати на реципієнта безпосередньо, створюючи певний емоційний настрій, сила ж вражень, які читач отримує від прочитання художнього твору, є набагато потужнішою, оскільки мистецтво слова дарує реципієнту інтелектуально-емоційне задоволення, пов'язане не лише з почуттєвою сферою, але й з усім, о має стосунок до інтелектуально-пізнавальної сфери, сфери розуму, етичного світу людини.

Різні види мистецтва, серед яких знаходяться і музика з літературою, створюючи образи, відображають дійсність за допомогою різноманітних засобів. Художні образи літератури відзначаються більшою конкретністю, точністю, визначеністю. Музичні образи – більш емоційна насичені, узагальнені, чим безпосередньо і відрізняються від предметної конкретності образів мистецтва слова. З одного боку сприйняття музичного твору відбувається через емоційне переживання, відповідно, до осмислення, естетичне ж сприйняття літературного твору навпаки – за допомогою конкретики слова, безпосередньо через уяву, фантазію – до емоційного переживання. Таким чином література і музика мають здатність доповнити, збагатити одне одного, на основі цього виникають синтетичні жанри – опера, оперета, романс, пісня тощо.

Так, українська література як навчальний предмет, з огляду на її специфіку і місце серед інших навчальних дисциплін, має надзвичайно потужні можливості впливу на школяра-читача. Вивчення літератури в школі відзначається тим, що художній твір вивчається учнями як витвір мистецької образності, яскравий, емоційний, що різнить наразі письменство і науку. Водночас, методологічною основою вивчення є саме наука, тобто літературознавство, і під час вивчення використовуються суто наукові методи – аналіз, синтез, заставлення та узагальнення.

Під час ознайомлення з художнім твором на уроках літератури естетичний аспект пізнання зумовлює його у зв'язку з іншими мистецькими творами, такими як музика, живопис, театр, кіно. **Актуальність** цієї теми полягає в тому, що спрямованість програм з української літератури для закладів загальної середньої освіти акцентована на взаємозв'язках літератури з іншими дисциплінами, які виформовують в учнів систему художнього мислення. Окрім того, шкільні програми з літератури містять низку творів систем декадансу, модернізму, постмодернізму, які не можливо досягнути без залучення інших видів творчої діяльності. І тільки за допомогою них школярі отримують можливість проникнути у саму сутність художнього твору.

Методична наука торкалася проблеми комплексного використання різних видів мистецтв у процесі вивчення художнього твору зокрема у працях таких вчених-методистів, як О. Бандура, А. Вітченко, Н. Волошина, Л. Мірошніченко, Л. Овдійчук, Є. Пасічник та ін.; приділяли йому увагу також і вчені-літературознавці М. Ільницький, Ю. Кузнецов, Т. Салига та ін.

Слід зазначити, що ще Іван Франко у своїй праці «Із секретів поетичної творчості» на комплексному вивченні у образі словесному відображення зорових, слухових, дотикових відчуттів. Проте, як відзначають деякі дослідники, не зважаючи на наявність достатньо глибоких матеріалів літературознавчого характеру, які демонструють компаративістський підхід при вивченні літератури та інших видів мистецтва, це не знаходить відображення в достатній мірі і застосування у шкільному викладанні.

Проте слід відзначити, що в українському літературознавстві значною віхою в річищі осмислення взаємодії двох мистецтв став посібник Валентини Фесенко «Інтермедіальний дискурс літератури і живопису» (2009). У ньому вона приділила увагу історичним конвергенціям, образу і символу, а також художній деталі, роль якої важко переоцінити в художньому тексті. Перекодування малярських прийомів у вербальні у посібнику проаналізовано також на рівні жанрових форм, технік виконання, стильових потоків.

**Мета** роботи полягає у з'ясуванні взаємодії у літературному творі мистецтва слова з іншими видами мистецтва, зокрема музики й живопису (на матеріалі творів європейської та української літератури епохи декадансу) і особливостях їх інтерпретації в процесі вивчення шкільного курсу літератури.

Відповідно до поставленої мети постає низка **завдань**:

- з'ясувати художні особливості творів літератури європейського та українського декадансу, зокрема акцентувавши на тяжінню декадансних творів до мистецького синтезу;
- дослідити особливості взаємодії живопису та літератури у творах митців-імпресіоністів;
- дослідити специфіку взаємодії у художньому творі засобів словесних та музичних у символістській поезії декадансу;
- визначити особливості вивчення художніх творів українського імпресіонізму та символізму з урахуванням мистецького синтезу на уроках літератури в закладах загальної середньої освіти.

**Об'єктом** дослідження є імпресіоністичні новели Михайла Коцюбинського «Цвіт яблуні», «Intermezzo», поезія збірок Павла Тичини «Сонячні кларнети», «Замість сонетів і октав».

**Предметом** дослідження специфіка інтерпретації імпресіоністичних та символістських творів української літератури у закладах середньої освіти з урахуванням синтезу мистецтва слова з музикою та живописом.

**Методи дослідження**, використані у кваліфікаційній роботі обумовлені специфікою мети і завдань дослідження, особливостями його об'єкту та

предмету, спрямовані на всебічний аналіз та розкриття теми дослідження. Зокрема було використано описовий, герменевтичний, компаративний методи дослідження. Також традиційно було використано синтез, аналітико-синтетичний та історико-культурний методи.

**Наукова новизна** роботи являє собою спробу цілісного аналізу творів європейського та українського декадансу, зокрема таких його художніх течій, як імпресіонізм та символізм з точки зору їх тяжіння до мистецького синтезу, зокрема особливостей характеру взаємодії мистецтва слова з музичним та образотворчим мистецтвом. А також специфіки вивчення української імпресіоністичної новели та поезії символізму в закладах загальної середньої освіти.

**Теоретичне значення** роботи полягає у можливості використання її результатів у подальших дослідженнях української та європейської літератури періоду декадансу та раннього модернізму, художньої культури крізь призму мистецького синтезу, а також у подальшому розвитку методичної науки в галузі вивчення творів літератури в мистецькому контексті в закладах загальної середньої освіти.

**Практичне значення** отриманих результатів полягає у тому, що матеріали дослідження можуть бути використані у подальших студіях імпресіоністичних та символістських творів європейського та українського декадансу та раннього модернізму, для створення курсів лекцій з історії української та зарубіжної літератури, спецкурсів з компаративістики, історії культури, спецкурсів, семінарів у закладах вищої та середньої освіти, методична складова посутньо сприятиме успішному вивченню імпресіоністичної новели та поезії символізму на уроках української літератури в закладах середньої освіти, ліцеях, гімназіях тощо.

**Апробація кваліфікаційної роботи.** Основні положення роботи апробовано у виступах та обговореннях на науково-комунікативних заходах:

1. Міжкафедральний відкритий круглий стіл, присвячений Всесвітньому дню читання вголос «Культура читання в епоху діджиталізації» (02.02.2023, м.Київ, МДУ);
2. Відкритий семінар «Питання організації викладання української мови та літератури в умовах воєнного стану та переміщення ЗСО» (23.03.2023, м. Київ, МДУ);
3. Круглий стіл з міжнародною участю, присвячений Всесвітньому дню бібліотек «Культуровідповідне середовище під час війни» (28.09.2023, м.Київ, МДУ);
4. І Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю «Студії з інформаційної науки, соціальних комунікацій та філології в сучасному світі» (26.10.2023, м.Київ, МДУ).

Основні положення роботи висвітлено у публікаціях:

1. Єльохін Д. Мистецький контекст у шкільному вивченні української літератури. *Дебют* : збірник тез доповідей студентів факультету філології та масових комунікацій за результатами участі в Декаді студентської науки – 2024 / за заг. ред. к. політ. н., проф. М. В. Трофименка, д. е. н., проф. О.В. Булатової. Київ, 2024. (у друці)
2. Мельничук І. Єльохін Д. Художньо-стильові пошуки у новелістиці Михайла Коцюбинського: методичний аспект. Актуальні проблеми науки та освіти: Збірник матеріалів XXV підсумкової науково-практичної конференції викладачів МДУ / За заг. ред.М.В. Трофименка. Київ: МДУ, 2024. (у друці)

**Структура** кваліфікаційного дослідження зумовлена метою і завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів з підрозділами, висновків до розділів, загальних висновків та списку використаної літератури 63 позиції. Робота викладена на 62 сторінках комп'ютерного тексту.



## РОЗДІЛ І.

### ОСНОВНІ АСПЕКТИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦЬКИХ ІДЕЙ В ЛІТЕРАТУРІ ДЕКАДАНСУ ТА МОДЕРНІЗМУ

#### 1.1. Стильові тенденції літератури імпресіонізму та естетика живопису.

Попри те, що мистецтво слова вважають односкладним, воно традиційно адаптує для своїх цілей засоби інших видів мистецтв. За влучним спостереженням Дмитра Наливайка, література «вчиться» в них, «перекладаючи коди їхньої художньої мови і трансформуючи їх відповідно дієвої іманентності, і тим самим збагачує й удосконалює свої власні виражальні можливості» [32]. Оскар Вальц називає цю властивість «взаємним висвітленням мистецтв». Першопрохідці досліджень естетичної суголосності різних мистецьких мов особливо часто звертали увагу на засадничу близькість мистецтва слова і живопису. Література і живопис розвиваються в історичному континуумі паралельно, приблизно в тих самих історичних рамках. Окрім історичних співмірностей, вони мають спільну природу, адже обидва види мистецтва звертаються до реальності. Прийоми живопису посідають важливе місце в організації літературного тексту, але відносини між цими двома системами залишаються дискусійними в сучасній філології.

Як відомо, зіставлення функцій та інструментарію поезії та живопису опинились у фокусі теоретичної літератури вже наприкінці XVII і тривало у XVIII ст. Мислителі констатували, що епос завжди тяжів до пластики й живопису, повсякчас вдосконалював вербальну зображальність, що переконливо доводить творчість таких майстрів слова, як Гомер, Есхіл, Вергілій та ін. Ще до нашої ери ключовою тезою у річищі означуваної проблеми стала фраза давньогрецького поета Симоніда: «Поезія є живопис, що говорить». Формулу «*ut pictura poësis*» (поезія є живопис) утверджував свого часу і Горацій, зокрема показовим є його зіставлення малярських і поетичних образів у «Посланні до Пісонів».

З часом дослідники як підтверджували цю тезу, так і заперечували її. На сьогодні аргументовано доведено, що слово здатне окреслювати візії лініями, барвами, передавати враження в динаміці, використовувати світлотінь тощо. Іван Франко та інші мислителі наголошували на тому, що живопис у літературі – це створення асоціацій, котрі здатен відтворити у своїй уяві реципієнт. Кожний стильовий напрям письменства (класицизм, бароко, романтизм) вносить певні особливості у пластичність художнього слова, сприяє його розвитку. Характеризуючи, наприклад, імпресіонізм, француз Фердінанд Брюнетьер стверджував, що його визначальною рисою є «систематичне перенесення засобів одного мистецтва – живопису, в інше мистецтво – літературу».

На початку XX ст. палким апологетом концепції єдності літератури і образотворчого мистецтва зарекомендував себе швейцарський письменник і теоретик мистецтва Генріх Вельфлін. Грунтовним аналізом взаємопроникнення літератури і мистецтва вважається класифікація Аге Ганзена-Льове. Дослідник виділяє «літературний живопис», тобто перенесення конструктивних принципів одного мистецтва на інше, проєкцію концептуальних моделей. Натомість Ганс Лунд у своїй типології робить акцент на формальній взаємодії медіа, виділяючи комбінацію (сполучення візуального і словесного в складних творах на зразок емблеми), інтеграцію (візуалізація форми літературних творів на кшталт барокової поезії чи «Каліграм» французького поета Аполлінера) і врешті власне трансформацію (словесний переклад візуального мистецтва).

Історія мистецтв засвідчує постійний взаємний вплив літератури й образотворчих мистецтв. Показовим є їхнє зближення на етапах запозичень тем та сюжетів з давньогрецької міфології. Доба романтизму спонукала письменство і живопис шукати ідеал прекрасного, підноситися над буденною реальністю. У середньовіччя та добу романтизму зазвичай літературний текст надихав малярів, оскільки тоді живопис, зосереджений на релігійних і політичних функціях, часто звертався до сакральних і міфологічних текстів. Натомість з XIX ст. спостерігаються спроби живопису вивільнитися з-під впливу словесного мистецтва. Паралельно література все частіше починає «вчитися» у візуальних

мистецтв, запозичувати їхні знахідки в техніці, виробляти свою систему відображення нюансів, здатних посилювати сугестію. XX ст. завершило формування понять «мальовничість літератури» та «літературний живопис».

Під художнім образом розуміють специфічну форму естетично чуттєвого освоєння і перетворення дійсності, конкретно-чуттєве уявлення. Образ потрактовується як експресивна, емоційно-естетична оцінка реальності, яка зазвичай моделюється за допомогою творчої уяви. Ще один важливий термін, який певною мірою тотожно використовується для означення специфіки літературних та малярських творів – композиція, не зважаючи на те, що одне з мистецтв відносять до «часових», а інше до «просторових».

Художники використовують літературні тексти для задумів своїх картин. Традиційно першість у цьому сенсі належить античній міфології та книзі книг – Біблії, що переконливо доводять шедеври Рубенса, Рембрандта, Тиціана, Пітера Брейгеля, Караваджіо та багатьох інших митців. Щоправда, літературна основа на полотні живописця може набувати символічного, алегоричного виявлення, з закладеним підтекстом, алюзіями на сучасні художникові події.

З іншого боку, визнані картини великих художників можуть стати імпульсом (матеріалом), який зумовлює письменницькі шедеври. Відомо, що літератори багато почерпують з художніх образів живописців, зокрема типажі людей, їхній одяг, що відповідає історичній добі тощо. Подекуди задля того, щоб конкретизувати уяву читача, письменники безпосередньо вказують на картини, які сюжетно та настроєво близькі до їхніх словесних образів.

Особистість митця може поєднувати в собі талант як літератора, так і художника, а відтак його уява знаходить реалізацію в різних мистецтвах, таким чином образи, створені у різних мистецьких матрицях, доповнюють одне одного. Серед таких обдарованих особистостей часто згадують Мікеланджело, Данте-Габрієля Россетті, Віліяма Блейка, Томаса Гарді. Звичайно, переважно діяльність в одному з видів мистецтв нерідко буває успішнішою, але можна припустити, що власне літературна і художня фантазія підживлюють одна одну. Винятковим прикладом блискучого поєднання двох талантів є творчість Тараса Шевченка,

який нерідко втілював одні й ті самі мотиви в живописних полотнах і в літературних текстах.

В інтермедіальному річищі нерідко приділяють увагу творчим зв'язкам письменників і художників, їхню тісну комунікацію, що слугує джерелом нових ідей у творчості обох авторів. Класичним прикладом подібних дружніх взаємин варто вважати спілкування Еміля Золя й Едуарда Мане. Інколи мистецькі угруповання органічно поєднували літераторів і живописців, як-от «Молода муза».

Опосередкований зв'язок між образотворчим мистецтвом і літературою можуть встановлювати дослідники, проте подекуди автори самі вказують джерело своєї наснаги. Наснага, яку дає художній світ окремих художників, може зумовити появу творів, написаних як в жанрах епосу, так і лірики, що впадає в око насамперед завдяки яскравому зоровому ряду, що викликає асоціації з манерою певного художника.

Особливо великим полем для студіювання є безліч живописних прийомів, які використовують літератори. Наприклад, французький прозаїк Еміль Золя свідомо користувався у низці творів прийомами художників-імпресіоністів. У такому випадку йдеться не про міжособистісні стосунки, а про спільну платформу творчої практики.

Одним з найважливіших інструментів живопису слушно вважають колір, застосування якого для літератора є прикладом і певною школою. Художник слова також вдається до кольорових акцентів у своїх намаганнях створити образ реальності та ірреальності, відобразити уявний світ. Для маляра колір виконує низку функцій: спосіб бачити світ, але, водночас, і енергія образу, водночас це сфера душі, яку важко пояснити, у барвах є своя таємниця.

Літераторів можна поділити на таких, у візуальних образах яких домінує лінія, і таких, що виразно оперують кольором. Прикметно, що пізнання потенціалу кольору в мистецьких образах одним з перших почав вивчати славетний поет Йоган-Вольфганг Гете. Для літератора, як і художника, багато важить контрастність, світлотінь, асоціації і символіка кольору. Письменники,

оперуючи кольором, апріорі враховують, передусім інтуїтивно, психологію сприйняття кольору.

Структураліст Ян Мукаржовський у своїх міркуваннях про поетичний живопис багато уваги приділив специфіці репрезентації забарвлення у вербальному тексті та дійшов висновку, що вплив кольору в живописі і літературі не є тотожним. У висловлюванні багато залежить від лексеми, вжитої з метою кольоропозначення, але в практиці також є дієвими кольороносні слова. Як і художники, котрі зазвичай є майстрами пріоритетного для себе кольору, що нерідко відзначається неповторністю (недарма цілі періоди у них можуть номінально позначатися барвою), так і літератори можуть бути прихильниками кольорів, що стають у них особливо місткими навіть на ідейному рівні (сонячний, блакитний, сірий тощо). Проте, як слушно зауважив Іван Франко, талановиті поети ніколи не будуть вдаватися до надмірного засилля кольорів («кольористичних оргій»). Письменнику немає сенсу конкурувати з художником, для якого мова кольору є привілеєм, на чому наголошував свого часу Гастон Башляр.

Прерогативою літераторів, на відміну від малярів, є безмежність можливостей метафори, до якої вони вдаються. Отож метафора як семіотичний феномен хоч і не сприяє конкретній візуалізації, але здатна викликати в реципієнта асоціації, включно з візуальними образами. І в цьому сенсі малярські здібності, досвід вивчення образотворчої спадщини, безпосередньо художня практика сприяють успіху літературного живопису. Водночас мова живопису для письменника є ще засобом витворення певних сенсів. Оригінальні поєднання кольору не тільки зі світом речей, природи, але й із відчуттями, інтелектуальними узагальненнями, абстрактними поняттями врешті-решт створюють індивідуальний авторський образний світ.

Твори усіх візуальних мистецтв або ж артефакти з часом проникли в тканину літературного тексту, де можуть виконувати функцію художнього тла, деталі, символу, а інколи стають об'єктом естетичної насолоди, джерелом інтелектуальних дискусій, рушієм сюжету тощо. І для втілення їхніх образів

письменники вправно використовують художній потенціал слова, виявляючи свою стильову індивідуальність.

Імпресіонізм – це мистецтво, в основі якого лежало нове мистецьке бачення світу, нова поетика. Основою імпресіоністичного світобачення стала його двоїстість: імпресіонізм (*impression* – означає «враження») прагне відтворення суб'єктивних відчуттів художника/ліричного героя, (реальним є лише враження), які потім повинні бути вгадані – відчуті реципієнтом, з іншого боку, імпресіонізм прагне правдиво відображати об'єктивний світ. Пленер – необхідна умова цього стилю, його головним персонажем стало світло, що докорінно змінило бачення художників. Імпресіоністичне світобачення – це також усвідомлення швидкоплинності та мінливості вічно-динамічного світу. Саме мить художник намагається вловити та утримати на своєму полотні. У літературних творах можна знайти багато елементів поетики, що зближує їх з імпресіоністичним живописом – її двоїстість, домінування суб'єктивного сприйняття, важливість чуттєвих відчуттів, вражень та настроїв, недомовленість, мінливість та рух, поезію випадкового, інтерес до людини як частини природи, звернення до внутрішнього світу ліричного героя.

З погляду жанру, імпресіонізм проявився головним чином в мініатюрі, лірико-філософському етюді, ліричній замальовці, психологічній новелі. Предметом художнього інтересу стає не історичний відрізок або період життя героя, а уривчасті фрагменти життя, відображені в його свідомості. Тому немає тут і логічної інтерпретації подій, пояснень чи доказів, а лише натяки на стан, відтінки та нюанси психології персонажа. Спільним початком таких творів стає загальний настрій, емоція.

Як відомо, імпресіонізм у живописі ґрунтується на зорових відчуттях. Саме точне відтворення на полотні своїх почуттів та настроїв призвело до затвердження нової техніки письма. Слово і мова в цілому мають значний потенціал для передачі не тільки зорових, але і всіх інших відчуттів – слухових образів, дотику, нюху. Образ, що виражається в слові, багатший, повніший, багатогранніший за зоровий образ.

Таким чином, особливістю імпресіоністичного письма стала виняткова образність у передачі зорових, слухових, дотикових, смакових вражень – оповідання письменників-імпресіоністів наповнились лексикою відчуттів та емоційного сприйняття.

Візуальний простір в етюдах імпресіоністів створюється головним чином за допомогою світло- та кольоропозначень. У мові письменників цього напрямку виняткова роль відводиться семантиці кольору та світла – тут лексика всіх тонів та відтінків кольору, барвисті нюанси, складні епітети кольору, дієслова та okazіоналізм кольору, порівняння. Колірні контрасти розкривають внутрішні конфлікти героїв. Колористичні деталі виступають кольоровим еквівалентом почуттів, переживань, спогадів. Вони не лише характеризують світ персонажа, а й створюють настрій всього твору.

Проте живопис словом дозволяє показати не лише багатство фарб, а й і цілу гаму звуків та відчуттів у їхній динаміці. Тут лексика запахів, звуків, смакових та тактильних відчуттів. Особливо відзначимо словосполучення, що передають синкретизм сприйняття. Окремі деталі повторюються, проходять через увесь твір, іноді змінюються – то під впливом зовнішніх факторів, то разом із настроєм героя. Прийом нагнітання – повторення одного експресивно-забарвленого слова, яскравої деталі, що чуттєво сприймається, працює на посилення враження.

## **1.2. Версифікаційні експерименти європейського та українського символізму.**

Взаємопроникнення, взаємне висвітлення мистецтв – явище дуже давнє, зумовлене, з одного боку, первісним синкретизмом, з іншого – необхідністю збагачення зображальних і/ чи виражальних можливостей мистецтва і подолання меж між його різновидами, що стримують процеси взаємного зближення. Ще В. Шеллінг виношував ідею «мистецтва всіх мистецтв», яке об'єднало б усі його види.

Взаємозбагаченню мистецтв, безперечно, сприяла праця багатогранно обдарованих особистостей, які робили поетичне слово музичним, як Шарль Бодлер, Артюр Рембо, Поль Верлен, а вслід за ними – Олександр Олесь, Василь Пачовський, Микола Вороний, Павло Тичина та інші українські поети. Міжмистецький інтераціоналізм зумовлювався інтуїтивно-асоціативним типом їхнього світовідчуття, винятковою чутливістю, постійним прагненням до найповнішої самореалізації.

На рубежі XIX – XX століть музика, що відзначалася здатністю навіювати почуття, безпосередньо передавати настрої та переживання, набула статусу одного з провідних видів мистецтва. Її навіть розглядали як своєрідний універсальний засіб комунікації. «Найперше музика у слові», – проголосив, відбиваючи ці тенденції, поет-символіст Поль Верлен, що знайшов чимало прихильників в українській літературі.

Поль Верлен – французький поет кінця XIX ст., його творчість перебуває на перетині двох літературних течій французького парнасизму і символізму. Стиль його поезій і досі вражає елегантністю, меланхолійністю, він сповнений шарму. Для Поля Верлена пріоритетною є музикальність поезії. Мелодійність поетичної мови Поля Верлена складається із взаємодіючих аспектів музикальності, яку визначають версифікаційність будови та звукова виразність фонемного рядка. Музичність поезій будується за принципом симетричної мелодії та за допомогою звуко-стилістичних засобів. Для поезії Поля Верлена характерним є вживання слів, що за звучанням співвідносні з слуховими враженнями від зображуваного явища (мовлення, звуків природи, шуму). Мета звуконаслідування зводиться до того, щоб фонічними засобами створити у читача ефект звукової присутності. Звуконаслідувальні одиниці у віршованих творах Поля Верлена можна розподілити на дві групи: а) звуки природи і навколишнього середовища, б) звуки, створювані людиною та її діями.

Поезія Поля Верлена відтворює найскладніші, найтонші переживання за допомогою своєрідних віршових словоформ, які поєднують мелодію і зміст, образи зовнішнього світу та переживання і враження самого поета. Звучання



поезії досягається митцем через наявність специфічного ритму, використання звуконаслідування, різноманітних повторів – звукових або повторення слів. Таким чином слово втрачає смислове значення і перетворюється на музику. Верленівська поезія не раціональна, являє собою чистий звук. У його поезіях граматична структура мінімізована, відсутня логічна структура в середині вірша, натомість наявні неординарні ритми, перебудова зовнішнього пейзажу, набуття ритмом суто музичного характеру. У поезіях Поля Верлена фактично відсутня логічна складова, широко використовуються повтори, переходи, асоціації, звуконаслідування впливає з власне контексту і сприймається природньо, як гармонійне вираження думки поета.

Музика і література – це самодостатні види мистецтва, що мають, безперечно, спільні ознаки і виявляють (особливо лірика) тенденцію до взаємозближення. Лірика, як підтверджує етимологія цього слова, музична за своїм походженням, адже її назва виникла від назви музичного інструмента. Ліричний рід літератури відзначається експресивністю, автопсихологічністю, здатністю відтворювати динаміку настроїв, навіювати почуття. Ліричний образ, як і музичний, розрахований на слухове сприйняття. Проте література оперує словом, що має значні зображально-виражальні можливості, а музика – звуком. Музика, узагальнюючи і обробляючи інтонаційні нюанси людської мови, вибудовує власну мову, розподіляючи її на ієрархію рівнів – звуки, сполучення звуків, акорди. Провідну, смислорозрізнявальну роль у музиці відіграють також такі елементи, як гучність, темп, ритм тощо. Із цих знаків складається музична фраза, яка є художнім висловлюванням, музичним образом, а їх система утворює музичний текст».

Художня література засвоювала властивості музики по-різному – через інтерпретацію музичних творів, їх вербальний опис, через запозичення та використання музичної термінології (симфонія, соната, рапсодія та ін.), використовуючи присвяти чи введення в художній твір імен відомих композиторів та виконавців, за допомогою звуконаслідування, внутрішнього римування тощо.

Проблему літературно-музичних кореляцій, тобто зіставлення засобів передачі вражень, емоцій, смислів у літературі та музиці, розробляв Стівен Пол Шер, який запропонував розмежовувати «словесну музику» (word music), що базується на музичності власне художнього слова, і «вербальну» (verbal music), заґрунтовану на літературній репрезентації відомих чи вигаданих музичних творів, вербальному описі їх виконання чи суб'єктивного сприйняття. «Хоч вербальна музика може іноді досягати звуконаслідувального ефекту, – підкреслює дослідник, – вона ясно відрізняється від словесної музики (word music), яка спеціально прагне до літературної імітації звучання» [2, с. 149]. Музика слова виявляє себе у мелодійності словесних сполук, звуковій організації тексту, вербальна – через емоційно-суб'єктивне сприйняття музичного твору, що набуває словесного вираження.

Спочатку звернемо увагу на рівень міжмистецької взаємодії, що виявився, зокрема, у відтворенні жанрових ознак музичних творів ліричними, свідомо винесених у заголовок комплекс, що не раз акцентували такі поети, як Спиридон Черкасенко, його цикли поезій «Романси», «Симфонія ночі», «Серенади»; Василь Пачовський – поезії «Соната», «Соната терпіння», «Горішні акорди», Петро Карманський – поезія «Місячна соната», Леся Українка – «Романс» та інші автори порубіжжя ХІХ – ХХ століть. Апеляція до жанрових канонів музики дозволяла уподібнювати структуру ліричних текстів музичним. Особливого значення набуває той факт, що в унікальності кожного окремого художнього тексту можна віднайти універсальні естетичні структури, притаманні різним видам мистецтва.

Василь Пачовський, приміром, назвав свій триптих «Соната», відповідно акцентуючи таким чином свідому імітацію жанрових ознак музичного твору, своєрідність якого становить протиставлення й розвиток двох тем різної тональності, викликані несподіваним заміжжям коханої жінки, що віддала перевагу іншому.

Соната за жанровим визначенням постає таким чином як знак інтермедіального зв'язку з камерною інструментальною музикою, її емоційним

потенціалом, силою сугестії. Мотив палкого кохання у триптиху, як і в сонаті, зіставляється, а згодом протиставляється настрою юнака, що страждає і не може впоратися з болем зради. В останній поезії триптиху двоїста тональність акцентована і на семантичному, і на структурному рівнях. Композиція триптиху нагадує музичну побудову, і тому долучає його до творів подібної жанрової специфіки як у доробку поетів, що послуговувалися музичною термінологією, так і композиторів.

Однак проєкція музичних жанрів не завжди знаходила належну художню реалізацію, лишаючись іноді бажаною, ніж належним чином вербально досягнутою. У циклі «Серенади» С. Черкасенка розкривається сила почуттів закоханого героя, який ладен сповідатися дівчині у своєму коханні всю ніч, переносячи свій стан на весь навколишній світ. Сила почуттів увиразнюється за допомогою алітерації, асонансів, проте екзальтованість, надмірна чутливість героя досить відчутні і призводять до багатослів'я та зайвих повторів.

На межі XIX – XX ст. українські письменники не раз зверталися до музичних інструментів: Леся Українка звиряла свої настрої фортепіано, О. Олесь – арфі, лірі, кобзі, Г. Хоткевич – бандурі, В. Самійленко – гітарі. У художньому світі поетів закономірно виникали образи музичних інструментів, на яких вони грали, актуалізувалася їх символіка.

У Лесі Українки – це ліра, арфа, фортепіано у таких її поезіях та поетичних циклах, як «Сафо», «Сім струн», «До мого фортепіано», «Єврейська мелодія»; у Г. Чупринки – ліра, кобза, флейта у поезіях «Лірники», «Останній звук моєї ліри...», «Давня кобза»; у В. Пачовського – арфа, скрипка, сурма, сопілка, мандоліна у творах «На гори, на гори...», «Я дрався на сам верх і падав від втоми...»; в О. Олесь – арфа, кобза, сурма, рояль у поетичних творах «Порвалися струни на арфі...», «Плач, моя кобзо, невтійно ридай...». Такий комплекс згаданих музичних інструментів справляє враження великого оркестру, що гаре величну симфонію. Хоч перелік і не є вичерпним, проте, очевидним є те, що у згаданих авторів домінують струнні музичні інструменти: арфа, ліра, кобза та інші. Різниця між типами музичних інструментів має важливе значення, адже

струнні й духові музичні інструменти становлять опозицію інструментів небесних і підземних богів, асоціюючись, відповідно, з аполлонівським і діонісійським первнями. Аполлонівське становить асоціацію з порядком, мірою, гармонією і ладом. Введення у словесну тканину віршів назв на позначення музичних інструментів посилило актуалізацію їх символіки, розширило асоціативне поле текстів, сприяло підключенню емоційно-виражальних ресурсів музики, сугестивному впливу на читача.

Перевага струнних музичних інструментів виразно простежується у Лесі Українки, для якої музична стихія була такою ж органічною, як і літературна. Поетеса навіть вірші в цикли «Сім струн», «Ритми» групувала за музичним принципом, тим самим розширюючи виражальні можливості слова, дбаючи про мелодійність його звучання.

Ще М. Зеров звернув увагу на те, що в Лесі Українки «образ не панував над звуком і не попереджав його. Кожне явище відкривалося їй разом і як видіння, і як звук. І навпаки – скоріше звук викликав образи, мелодія в пам'яті відтворювала картину» [14, с. 384].

В основі циклу «Сім струн» – ноти музичної гами, сім струн, звучанню яких відповідає ритміко-фонічний візерунок ліричних віршів, інкрустованих асонансами, алітераціями.

Поетеса цим ліричним циклом продемонструвала подібність музичної та поетичної комунікацій, у процесі яких змінюються адресати: Україна, немовля, фантазія, власне мистецьке «я», що пізнається у творчому акті, який невіддільний від процесу самопізнання, адже шляхом пізнання інших досягається глибше розуміння самого себе, своїх поривів. Лірика дає простір для автокомунікації, вербального відтворення свого душевного стану.

З урахуванням слухового сприйняття лірики Леся Українка лишила вказівки щодо того, як мають звучати і сприйматися її вірші: «Do» – урочисто, «Re» – весело, «Mi» (як і належить колисковій) – заколисуюче і водночас застережливо («любо ти спатимеш, поки не знатимеш, що то печаль...») і т. п. Імітацією гри на арфі – улюбленому музичному інструменті Аполлона – поетеса

підкреслювала генетичну єдність музики і лірики, впорядкованість і лад у своїй душі, яку бентежив насамперед стан рідної країни.

Варіювання мотиву недолі рідного краю завершувалося передбаченням, що її пісні підхоплять інші співці, і супроводжувалося наростанням сили звуку, тобто звуковим ефектом кресендо, який мав підтверджувати висловлене.

Взаємовисвітлення літератури і музики відбувається на різних рівнях художнього тексту: семантики, структури, фоніки, ритміки тощо. Щодо семантичного зрізу слушною здається думка про те, що музика прокладає шлях до асемантичності, значеннєвої пульсації, ірраціональної глибини, які не завжди піддаються однозначному прочитанню, вербальному відтворенню. Виокремлені рівні взаємодії мають розглядатися не ізольовано, а у взаємодоповнюваності, адже фоніка часто увиразнює семантику тексту, ритміка сприяє посиленню його його емоційної тональності тощо.

Перекодування музичних засобів художньої образності здійснювалося шляхом відтворення переживань реципієнта, його суб'єктивних асоціацій, викликаних музикою. С. Чарнецький як завзятий театрал, поет мистецьких рефлексій жваво реагував на культурні події: концерти, театральні вистави, прем'єри. Музика була для нього предметом художньої рефлексії, імпульсом для вираження її особистісного сприйняття. У його циклі «Відзвуки» відбилися, наприклад, враження, навіяні творами польського композитора Ф. Шопена. Уже назвами віршів – «Ноктюрн es-dur», «Ноктюрн d.moll», «Прелюдія des-dur» та ін. – акцентувалося джерело вражень. Слухові асоціації породжували картини, що підтверджували суб'єктивність рецепції, особистісне сприйняття почутого. Проте автор міг і не назвати ні музичного твору, ні композитора, що ускладнило б процес інтерпретації ліричних віршів. Досліднику довелося б розшифровувати, відгадувати, що ж викликало ту чи іншу емоційну реакцію в митця.

З-поміж поетів-звукотлюбів, які дбали про звукову інструментовку вірша, його ритмічний малюнок, слід неодмінно згадати Г. Чупринку – цього «володаря ритму». Чарівну мелодію він створював зі звуків, підпорядковуючи її розкриттю мінливих відчуттів:

Тремтять, летять вабливі звуки,  
 А з ними радощі, і сум,  
 І гніт душевної розпуки,  
 І ніжний усміх світлих дум [60, с. 68].

Повтори звуків, окремих слів, вербальних конструкцій відтворювали музику душі. посилюючись звукописом: «Будять тишу листом вишні, / Липи, яблуні, дуби; / Десь дзвенять дзвінки розкішні...» [60, с. 222]. Акцентування окремих звуків (дз, д, с, ш) увиразнювало фонічний рівень тексту. Музика слова в художній літературі досягалася переважно такими ж засобами, як і в музичному мистецтві, зокрема різними видами повторів.

Вербальна музика в ліриці нерідко реалізується експліцитно, якщо йдеться про словесну інтерпретацію музичного твору, що має, як правило, суб'єктивний характер. Слухові асоціації породжували смислові, до яких долучалися раніше здобуті враження від емоційного стану, естетичного і життєвого досвіду реципієнта. Експліцитний рівень міжмистецької взаємодії виявляється і тоді, коли ліричний вірш присвячений відомому композиторові, як, наприклад, триптих Б. Лепкого «Миколі Лисенкові».

### **Висновки до розділу I**

Отже, образотворче мистецтво і література засвідчують відсутність неперехідного кордону між обома сферами, відтак проникнення елементів одного мистецтва в інше і навпаки є запорукою постійної взаємодії між ними та взаємозбагачення. Інтерпретація художнього тексту чи літературного процесу певного періоду зазвичай відбувається з застосуванням термінології, яка була започаткована спочатку в малярстві чи пластичних мистецтвах, а згодом за її допомогою почали фіксувати аналогічні тенденції чи ознаки на рівні мотивів, поетики, асоціативності, сугестії і в письменстві. Означені особливості поетики демонструють, що аналізувати літературу, не вдаючись до паралелей з цариною малярства, практично неможливо, оскільки через діалог мистецтв можна переконливіше розкрити сутність художньої системи того чи того автора.

Безперечно, це так само стосується і взаємозв'язку художнього слова з музикою. Означені види міжмистецьких зв'язків не відбивають усього розмаїття явищ, а лише дають уявлення про окремі міжмистецькі впливи (через семантику, структуру, фоніку, ритміку), найбільш активно впроваджувані українськими поетами на рубежі XIX – XX століть. Виокремлені різновиди літературно-музичних взаємин можуть виявлятися в єдності, посилюючись на фонічному рівні тексту звуковими ефектами. Літературно-музичні мотиви збагачують полілог автора із реципієнтом, надають йому недомовленості й багатозначності, ірраціональної глибини, неодновимірності тощо.

## РОЗДІЛ II. МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ У ШКІЛЬНОМУ ВИВЧЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

### 1.1. Український імпресіонізм: художньо-стильові пошуки в новелістиці Михайла Коцюбинського

Важливою художньою категорією для розуміння імпресіонізму Михайла Коцюбинського є колір. За словами В. Агеєвої, «у кожного з українських письменників, чия творчість тією чи іншою мірою зазнала впливу імпресіоністських тенденцій, семантика кольору, так званий «кольоровий психологізм» відіграє величезну роль» [1]. Семантика кольору у творах автора часто орієнтована на народнопісенний досвід, однак вона не позбавлена авторської індивідуальності. Найчастіше використовуваними кольорами в М. Коцюбинського є жовтий, синій, блакитний, білий. Усі вони мають символічне навантаження. Митець змальовує кольорові ефекти із притаманною імпресіоністам технікою, зосереджується на фіксації зорових і слухових вражень. Наслідком посилення настроєвості стає послаблення сюжетного стрижня творів, що є типовою ознакою імпресіоністичного письма. Категорія переживання визначає фабулу творів та поглиблює конфліктність та емоційну настроєність творів. Хвилювання персонажів підсилюють звукові та зорові образи.

Новела «Intermezzo» (1908 р.) є шедевром новелістики ХХ ст., своєрідним прикладом синтезу мистецтв у творчості М. Коцюбинського. Це своєрідний естетичний маніфест письменника про роль і завдання митця в суспільстві. Новела є незвичною за формою і змістом, а також за технікою письма. Назва твору символічна: інтермецо – це невеликий музичний твір легкого жанру, який виконується для відпочинку між частинами опери або драми. М. Коцюбинський використовує цю лексему не тільки для позначення душевного перепочинку, який надзвичайно потрібен ліричному героєві. Символічною назвою твору автор



також засвідчує, що внутрішньо втомлений митець (він же ліричний герой) залишається вірним своїм ідеалам.

Новелу «Intermezzo» літературознавці вважають вершиною імпресіоністичного письма М. Коцюбинського. Для неї як імпресіоністичного твору характерна багатожанровість. Науковці виокремлюють поєднання у творі жанрових ознак психологічної новели, лірико-психологічної поеми у прозі, ліричної драми. Ідейне спрямування новели розкриває погляди імпресіоніста на долю митця і його відношення до свого народу. М. Коцюбинський порушує актуальну тему визначення місця та ролі творчо обдарованої особистості, митця і мистецтва в суспільстві. Автор закликає людину оновитися, стати гармонійною частиною Всесвіту й протистояти дисгармонії, злу, що панує у світі. Письменник акцентує увагу на важливих проблемах – душевної рівноваги, повноцінного гармонійного життя, своєрідності процесу творчості, проблеми митця і суспільства, ролі митця і мистецтва в суспільстві, гармонії людини та природи. Замість традиційного подієвого ряду у творі М. Коцюбинський вдається до внутрішнього сюжету, який становлять зіткнення різних переживань. Розповідь іде від першої особи, що спонукає до інтимноліричного самовираження героя. Водночас новела є суцільним внутрішнім монологом, за допомогою якого достовірно передано внутрішні переживання ліричного героя в період реакції, його душевного занепаду, а також концентрації духовної енергії.

Однією з характерних ознак твору є оповідь від особи ліричного героя, що характерно для імпресіоністичного стилю. Усе зображуване у творі подається крізь призму сприйняття героєм дійсності, через його відчуття та враження. У новелі відсутні об'єктивні характеристики, проте наявний суб'єктивний кут зору, деталізація психологічного стану ліричного героя, відтворення його відчуттів і настроїв. Переживання ліричного героя автор передав мозаїчно за допомогою фрагментарної структури твору, що складається з одинадцяти окремих фрагментів, мініатюрмазків, які створюють певну структурну цілісність і послідовно відображають процес сприйняття героєм потоку вражень від навколишньої дійсності. Про головного героя, його соціальний стан, життєві

орієнтири автор лише натякає, дає можливість читачам порозмірковувати, поспостерігати і зробити правильні висновки. Деякі художні деталі засвідчують, що це людина, яка має певну життєву ціль. А зараз, втомлена важкими одноманітними подіями, вирішує втекти від залізної руки міста: «Я утомився. Мене втомили люди» [22].

Митець, головний герой твору, втомившись від нескінченних вимог і запитів, які ставить перед людиною перебування у людській спільноті, від болю і горя, від злості й аморальних учинків людей, від жаху та бруду їх існування, прагне вирватися з пут «сього многоголосого звіра», тому що не може нічим допомогти людям, бо вже звик до їхнього горя. Ліричний герой прагне спокою і самотності, відпочинку. Саме тому він звільняється із залізних обіймів міста, тікає від його гамору, метушні й опиняється в майже цілковитому безлюдді. Перше враження митця з того моменту, як бричка, якою він приїхав, зупинилася на зеленому подвір'ї, і почулося кування зозулі, пов'язане з прагненням довго очікуваної тиші. Проте згодом, під час перебування в темній кімнаті, в уяві ліричного героя починають з'являтися люди, від яких він прагне сховатися, уникнути їхнього товариства.

Зіткнення героя з навколишнім світом М. Коцюбинський розкриває водночас із відтворенням глибоких переживань, пов'язаних з внутрішніми психологічними процесами, з їх безкінечними плинами. Внутрішня фіксація, підсвідоме бажання героя спілкуватися з людьми передано автором через дії. Тільки серед природи ліричний герой відчуває себе спокійно, гармонійно і затишно. Зустріч із селянином є досить важливою в душевному одужанні митця. Із слів випадкового зустрічного ліричний герой усвідомлює, що народ тяжко бідує. Селянин розповідає героєві про своє злиденне життя і сільські страхіння: він заздрить сусідам, у яких від голоду і хвороби вмирають діти, а їх у нього аж п'ятеро і годувати нічим, що в селі «людей їдять пранці, нужда, горілка, а вони в темноті жеруть один одного» [22]. Така реалістична розповідь викликає обурення та шквал емоцій у душі митця. Надзвичайної драматичної напруженості цієї розмови автор досягає схвильованою повторюваністю слів

героя «говори, говори», сцена завершується його виваженим вибором. Це одна з ознак психологічного аналізу М. Коцюбинського-імпресіоніста – показати зв'язок особистого і загальнолюдського. Звичайний селянин уособлює людське горе. Після розмови з ним ліричний герой твору переконується в тому, що бажає поєднати своє життя із життям народу, віддано служити йому до останнього подиху. У час *intermezzo* струни душі «ослабли, пошарпані грубими пучками, а тепер натягуються знову. Чуєте? Ось вони бренькнули навіть. Прощайте. Йду поміж люди. Душа готова, струни тугі, налажені, вона вже грає» [22].

Це означає, що період літературного затишшя в житті письменника завершується, у нього виникають задуми майбутніх творів, в основу яких будуть покладені розповіді реальних людей про пережиті страждання. Філософський зміст, жанрова своєрідність твору зумовлюють особливу функцію пейзажу, який постає як дійова особа і відіграє у творі визначальну роль. У процесі єднання героя із природою розкривається його багатий внутрішній світ, нестандартний характер мислення і докорінні зміни миттєвого настрою та почуттів. Пейзаж поданий через сприйняття героя і побудований на постійній взаємодії відчуттєвих вражень. Природа зцілює ліричного героя, допомагає йому усвідомити себе її часткою, яка не може існувати ізольовано.

Дійові особи – прерогатива імпресіоністичної замальовки. Оскільки дія твору відбувається в душі ліричного героя, то в М. Коцюбинського дійові особи (моя втома, ниви в червні, сонце, три білі вівчарки, зозуля, жайворонки, залізна рука міста, людське горе) – це не люди, а алегоричні, персоніфіковані сили природи. Усі вони мають символічне навантаження і передають складну боротьбу в душі ліричного героя, допомагають зрозуміти поступове зникнення роздвоєння його особистості, показують повернення до нього душевної рівноваги, готовності до виконання свого громадянського обов'язку, сприяють фізичному і моральному одужанню і оновленню героя, звільняють його від хворобливої дратівливості. Важливо також зазначити, що внутрішня мова ліричного героя передає найскладніші психічні стани, душевні сум'яття і є складовою частиною безперервного руху внутрішнього світу людини. Вона дає

змогу розкрити духовні можливості ліричного героя, прагнення зрозуміти себе і Всесвіт. Саме тому в риторичних питаннях митця, які він адресує сам собі, відчувається ствердна, позитивна відповідь.

Здійснюючи аналіз новели М. Коцюбинського «Intermezzo» на шкільних заняттях з української літератури слід зазначити, що насправді своєрідним компонентом художньої системи прозаїка виступає пейзаж, виконаний з використанням яскравих зорових образів. За О. Рисаком, «колір у художніх творах: а) служить відповідним тлом, на якому розгортаються події; б) створює певний емоційний настрій; в) виступає символом важливих ідей, поглиблює процес характеротворення; г) розкриває особистість митця, оскільки спосіб бачення має неабияке значення в структурі її становлення та функціонування; г) служить «будівельним матеріалом» у конструюванні художнього образу, розширюючи тим самим асоціативні можливості художнього світу» [44, с. 6].

Учитель має запропонувати дослідити пейзаж у творах М. Коцюбинського, який становить собою важливий структурний компонент, відіграє роль своєрідного персонажа. У мистецтві живопису пейзаж має самостійне художнє значення, постає як завершений твір, певна жанрова форма, а в літературі автор вводить його в образну систему твору. М. Коцюбинський сприймає й відтворює природу саме як художник-пейзажист, вловлюючи і передаючи найтонші нюанси довколишньої мінливої дійсності: «Ще вершки скель білили на сонці, а вже тіні од них малювали на морі фіолетові силуетки, шпичасті, як зубці башти. Вечірнє сонце скувало срібну підставку для одиноких скель в морі, легких і прозорих, наче розтоплених в спеці. А коли вечір накидав урешті на скелі фіолетовий або рожевий плащ... вони подавались дивитись на захід сонця» [20].

У зорових образах митця провідну роль відіграє кольорова гама, взаємодія кольорів та їх протидія. Колористично насичений епітет М. Коцюбинського дає поштовх розгортання твору, акцентуванню його ідеї: «Сіро й сумно ставало на острові по заході сонця: всі фарби линяли як в акварелі, що її підмочили. Здавалось, що тихий присмерк вишив злинялим шовком острів на сталевому морі...» [20]. Намагання збагатити зображально-виражальні можливості

мистецтва слова ставить М. Коцюбинського в один ряд з художниками-імпресіоністами з їх прагненням зупинити миттєвість, зафіксувати вічний рух, постійні видозміни навколишньої дійсності. Митець подає образи «тіней, тремтячих від світла лампадки», «свічок, як вогняні квіти», що пробуджують уяву та емоції реципієнтів.

На прикладі художніх творів Михайла Коцюбинського учитель може розкрити потенції малювання словом, заохотити учнів до власної оригінальної творчої діяльності. Спочатку школярі шукають у текстах творів слова, які перебувають у діапазоні «колеристичних імпресій, ритмомелодійних модуляцій» [44], намагаються розкрити для себе значення культурних символів, вдаються до порівняння творів власне літератури і таких, що посідають місце на стикові мистецтв.

Творчу уяву учнів можна розвинути запропонувавши відшукати порівняння, створити власні визначення до різноманітних описів природи. У 10 класі можна обрати для висвітлення явища урок нетрадиційної форми, приміром, «мистецької майстерні» з теми: «Жанрово-стильові особливості новели «Intermezzo»: ознаки «поезії в прозі». В якості завдання мистецької майстерні доцільно запропонувати учням представити власні невеличкі мистецькі твори. Це дозволить реалізувати вимоги до рівня підготовки учнів закладів загальної середньої освіти, за якими програмою передбачається, що під час вивчення психологічної новели М. Коцюбинського «Intermezzo», учні повинні вміти аналізувати імпресіоністичну поетику: визначати роль пейзажу, знаходити звукові образи тощо. Керовані учителем, юні дослідники-літературознавці досліджують форми взаємодії словесних, зорово-пластичних та музично-звукових образів у структурі художніх творів письменників, що представляють різні історико-літературні епохи періодів, вчать знаходити інформацію самостійно, вивчаючи праці відомих дослідників творчості «великого сонцепоклонника» Михайла Коцюбинського. Наприклад, Ю. Кузнецов зауважує: «Створюючи імпресіоністичний пейзаж, М. Коцюбинський вдається до таких зображальних прийомів (тональність, фон, ракурс та ін.) і виражальних

засобів (символіка), як і І. Нечуй-Левицький та Панас Мирний, проте йде далі. У зображальному плані Сонцелюб досягає миттєвості малюнка, передачі актуальної картини, а також розмитості лінії, переважання окремого мазка, барви, він створює єдині тональності кольорів протягом усього твору або якоїсь його значної частини, мінливості самих картин природи, у виражальному плані цей пейзаж передає настрій, переживання, глибокі душевні зрушення й злами в душі героя як єдиний психічний процес, що було пов'язано з концепцією розуміння людини Коцюбинським» [25, с.90].

Вивчення української літератури у профільних класах закладів загальної середньої освіти, на наш погляд, має виходити за межі літературознавства у царину інших наук, до нього дотичних. Основними чинниками такого підходу є, найперше, широке коло зацікавлень учнів гуманітарних класів – це музика, живопис, історична наука тощо). По-друге, цьому сприяють власне природа літератури, визначальні особливості сучасного етапу літературознавчих наукових пошуків. Відповідно, дослідницько-пізнавальна діяльність учнів починає поширюватися не лише на теми з літературознавства, але й на відомості з історії, мистецтвознавства, філософії, соціології, психології, які школярі осмислюють, екстраполюючи на конкретний художній текст, вибудовуючи на основі отриманих знань власне тлумачення цього тексту.

Власне такий підхід видається актуальним для застосування у процесі вивчення у профільному класі творів з доробку М. Коцюбинського, зокрема і етюду «Цвіт яблуні», оскільки визначальна естетика творів імпресіонізму робить складним, а іноді і унеможлиблює їх тлумачення із застосуванням традиційний літературознавчий інструментарій.

На попередньому уроці учні отримують випереджувальне домашнє завдання, що має пошуково-дослідницьке спрямування: їм потрібно зробити повідомлення про виникнення такої художньої течії як імпресіонізм, визначити його основні ознаки в образотворчому мистецтві, музиці, літературі; а також з'ясувати особливості імпресіоністичної поезики у творчості М. Коцюбинського.

З повідомлень однокласників школярі дізнаються про виникнення імпресіонізму в кінці XIX століття, з'ясовують для себе його ознаки у живописі, музиці та світовій літературі. Так, імпресіонізм (від фр. Impression – враження) – світоглядно-мистецький напрямок, що відзначається відтворенням особистісних переживань та спостережень, мінливих вражень, миттєвих відчуттів та переживань. Художній напрямок сформувався у Франції в другій половині XIX століття, первинно знайшов свій вияв в образотворчому мистецтві, його назва походить від назви живописного полотна, автором якого є французький художник Клод Моне – «Враження. Схід сонця та Темзі».

Живописці-імпресіоністи, намагалися відтворити красу природи в усій повноті її проявів, вони збагатили живопис багатьма новими мистецькими прийомами, зокрема в передачі світла, сміливими шуканнями в колористичній палітрі картин. Імпресіоністи оволоділи певною мистецькою технікою: чисті фарби накладалися на полотно окремими мазками, вважалося, що лише таким чином митець може досягнути збереження виразності кольору й сили світла. Цьому сприяє суто природній процес, коли на сітчатці реципієнта декілька плям зливаються в одну колірну пляму. Імпресіоністи збільшували силу світла без зменшення інтенсивності кольору, додаючи на полотно білі плями. Природа стає найдосконалішим зразком, і її розшарування кольорової палітри переноситься художником в мистецький твір. Проте полотнами художників-імпресіоністів краще милуватися з певної відстані – тоді їх виразні мазки згладжуються, а зображення зливається, утворюючи цілісну м'яку туманну кольорову поверхню.

Перша виставка художників-імпресіоністів відбулася 1874 року в Парижі на Бульварі капуцинів в ательє фотографа Надара. Комусь картини художників-імпресіоністів сподобалися, проте переважна більшість їх критикувала, що найголовніше, вони нікого не залишили байдужими. Розповідаючи про діяльність французьких імпресіоністів варто показати школярам репродукції їх картин, наприклад, «Танець», «Парасольки» Огюста Ренуара, «Залізниця», «Бар «Фолі Бержер» Едуарда Мане, «Враження. Схід сонця на Темзі», «Бульвар капуцинів у Парижі» Клода Моне, «Блакитні танцівниці Едгара Дега»).

Життєстверджувальний погляд на світ, притаманний імпресіонізму в цілому, напрочуд яскраво виявив себе у творчості одного з найталановитіших представників французького імпресіонізму – Огюста Ренуара. Він шукав натхнення у молодих енергійних обличчях, природніх поставах, невимушених позах своїх натурників. Його портрети не наділені аж надто глибоким психологізмом, проте тонкою є схожість, блиск очей живий та принадний, тони шкіри ніжні, позначені барвистими відсвітами доквілля.

На портреті Ренуара, відомим під назвою «Дівчина з віялом», зображено юну доньку господаря ресторану «Жабник», пана Форсезе. ресторан знаходився у передмісті Парижа, Ренуар з друзями любили його навідувати час від часу. На портреті буває молодість, свіжість, здоров'я, краса, модель художника сповнена ще тою бездумною життєрадісністю і насолодою життя, яка є властивою хіба що молодості. У палітра Ренуара переважають світлі, м'які пастельні тони, що якнайкраще втілюють задум художника: чорне волосся моделі передано сполученням глибокого синього з бузковим, обличчя – в ніжних переливах тонів, які, згущуючись, перетікають у райдужне віяло і яскраво виблискують у мальовничій сукні і тлі картини. Кожен з кольорових мазків складається з безлічі відтінків, які переливаються з одного в інший, як у перламутровій мушлі. Окремі мазки бачаться ніби вплавленими в кольорову поверхню полотна. Власне цей портрет, що постає перед нами у яскравих, фактично спектральних тонах, є своєрідним маніфестом імпресіоністичного живопису.

Засновником музичного імпресіонізму вважається композитор Клод Дебюссі, який намагався втілити у музиці швидкоплинність вражень, найтонші відтінки людських емоцій, мінливість природних явищ. Маніфестом музичного імпресіонізму став його твір «Прелюдія до післяполуденного відпочинку фавна» (тут можна дати учням послухати фрагмент цього твору в класі). «Прелюдія» якнайкраще відображає притаманні творам Дебюссі хисткі настрої, витонченість та вишуканість, примхливість мелодії, гармонію колористичності.

В одному з найвизначніших творів Дебюссі – опері «Пелеас і Мелізандра» (за драмою Моріса Метерлінка, 1902), композитор досягає повного злиття



музики з дією. Митець прагнув відтворити сутність доволі неясного поетичного тексту, насиченого туманними символами. Цей імпресіоністичний твір забарвлений тонким психологізмом та яскраво емоційний у вираженні почуттів героїв.

Митці-імпресіоністи відображали у своїх творах світ саме таким, яким Письменники-імпресіоністи змальовували світ таким, яким він поставав перед ними в процесі безпосереднього бачення. «Бачити, відчувати, виражати – в цьому все моє мистецтво», – так, за висловом братів Гонкурів могли б сказати про себе чи не всі майстри імпресіонізму.

Далі учитель має підсумувати сказане, запропонувати учням записати в зошитах характерні риси імпресіонізму, якими відзначається саме літературний твір, а саме: намагання відтворити найтонші нюанси настроєвості, зафіксувати миттєві враження, лаконічність прози, ритмізованість і динамічність, наявність численних відтінків у змалюванні навколишньої дійсності, посилена увага до зорових та слухових образів, наявність яскравих деталей, психологізм у змалюванні персонажів.

Література є одним з найвиразніших і найбагатших видів мистецтва, що достатньо швидко реагує на весь подієвий ряд, на всі досягнення в житті людства. За допомогою слова є можливим передати все: і звуки, і кольори, почуття і враження. Відповідно, у живописі імпресіоністичний характер динамічності буття утворюється за рахунок плернерності, погляду на мистецькі об'єкти крізь повітряну перспективу, то у письменник з тією самою метою використовую почуття і враження свого героя, зображуючи навколишній світ крізь призму його сприйняття.

Еміль Золя цілком згідно з імпресіоністичною концепцією вважав, що «витвір мистецтва – це куточок природи, сприйнятий крізь темперамент». Принцип враженнєвості давав можливість акцентувати несподівані властивості звичних повсякденних предметів, адже імпресіоністи шукали натхнення не стільки у типовому, як відзначали особливе, виняткове, відповідне тому чи іншому настрою.

Відповідно творчість Михайла Коцюбинського є виразно імпресіоністичного характеру, оскільки він вражаюче майстерно передає за допомогою художнього слова різноманітні яскраві враження і тонкі відчуття темпераменту природи, що органічно поєднується у його творах з елементами соціальної психологічної прози. Що власне є обумовленим тогочасним соціально-історичним контекстом, який унеможлилював появу на українських теренах чисто модерністичного письма.

Далі реферативне повідомлення учнів торкається питання стильових особливостей імпресіонізму Михайла Коцюбинського, його власної манери письма. Провідною рисою його творів є поринання у внутрішній світ своїх героїв, відображення діалектики їх душ, розкриття характеру в динаміці. Митець акцентовано уважний до внутрішнього світу людини, заглиблений у її психологію. Він вдається до використання традиційних сюжетів і водночас застосовує складні форми художньої умовності, зокрема розкриває характери через внутрішні душевні процеси. У мистецтві літератури імпресіонізм у свій спосіб, використовуючи своєрідні форми, утверджує життєподібність, природність зображення, що в цілому було характерною ознакою реалізму XIX століття.

Імпресіоністична манера письма Коцюбинського стильово специфічна, подібна і близька до реалістичного зображення дійсності. Естетична функція світлотіні, кольористики, образів природи у Коцюбинського є досить складною. Особливо яскраво це простежується у новелах «Цвіт яблуні» (1902), «Intermezzo» (1908), «Сон» (1911) та повісті «Тіні забутих предків» (1911). Визначальним фактором, що підпорядковує собі імпресіоністичні палітру зорових образів, стає своєрідне роздвоєння особистості героя.

Письменник поєднав оповідну і стильову манеру творів європейських майстрів-імпресіоністів з мовностильовою палітрою вітчизняного письменства. Безперечно, маркером талановитого письменника є не просто пошук авторитетів, а можливість і вміння під їхнім впливом напрацювати власний стиль і самотню творчу індивідуальність.

У новелі «Цвіт яблуні» демонструє надзвичайну майстерність у словесному живописанні, доводить його до філігранної гармонійної картини. Цей період творчості письменника позначений намаганням майстра якомога глибше зануритися у «пейзаж людини», спостерігати, тонко фіксує всі порухи духовного життя своїх героїв; у цей період колористична палітра має домінуючі напівтони та затінені глибини простору. Проте сонячна символіка пронизує наскрізь всю творчі порухи Коцюбинського. Сонце в його творах постає не тільки як астрономічне світило, джерело життя і розквіту природи, а й як символ життя, любові, безсмертя.

Коцюбинський-письменник завжди відзначав, що мистецьке сприйняття життя є особливим даром, звеличував постать художника-митця. Він був переконаний, що саме митець наділений унікальною здатністю трансформувати сіру життєву буденність і мряку у сонячне проміння, веселки та квітники, сповнені яскравих квітів. Це обумовлено тим, що художник наділений внутрішнім зором, якого позбавлена пересічна більшість людей, він здатен глибоко сприймати реальність, відчувати її самим серцем. Пояснивши це, учитель пропонує учням розглянути і дослідити розвиток почуттів героя новели «Цвіт яблуні», беручи до уваги і імпресіоністичну манеру письменника, акцентуючи психологізм наявних образів.

Починаючи роботу з текстом твору, треба запропонувати школярам визначити жанрову приналежність «Цвіту яблуні». Звичайно, учні, що навчаються у профільному класі, у такому випадку повинні спиратися на відомості з теорії літератури. Вони зазначають, що в основу твору покладено незвичайну подію, а саме – тяжку хворобу і смерть єдиної доньки головного героя. Дія постає як максимально сконцентрована у часі і просторі – ніч перед смертю дитини і ранок, коли вона померла.

Працюючи з текстом, школярі знаходять відповідні вказівки на час, коли відбувається дія: «...Безсонна ніч», «Годинник у столовій пробив другу», «Вікно сіріє», «Світло раннього ранку», «Сонце вже встало» [21]. Як суттєво обмежений

постає і просторовий концепт твору: хата, де вмирає дитина, та сад поблизу хати, де цвітуть яблуни.

Можемо констатувати, що письменник свідомо ущільнює часопростір твору, зосереджуючись саме на розвитку почуттів, їх плині. Групування персонажів побудовано згідно психологічної антитези. З одного боку це дорослі, які переживають смерть маленької дитини: це головний герой і його дружина, лікар, о навідує хвору, служниця тощо. З іншого боку це дитина, донька героя, яка помирає, збурюючи в свідомості героя нові переживання, породжуючи нові, не знані досі почуття. Психологізуються і підпорядковуються внутрішній настроєвості головного героя також і деталі інтер'єру та пейзажу.

Приміром, як наскрізна деталь постає використання письменником чорного кольору, який акцентує тугу і переживання батька: «чорні вікна», «хата здається... каютою корабля, що пливе десь у невідомому чорному морі», перед героєм постає примарою якась істота «з чорними крилами», за вікном бачить він – «чорні простори» [21].

Кінцівка твору вражає своєю несподіваністю: крізь тугу за померлою донькою та жаль «золотим промінням» пробиваються світлі почуття, що народилися у душевних стражданнях героя, і зігрівають серце нещасного батька.

Таким чином учні мають дійти самостійного висновку, що змістовий матеріал постає як чітко підпорядкований динаміці внутрішнього «я» головного героя, і саме це є визначальним при визначенні дефініції новели як жанру малого епосу. Щоб дослідити стилеві особливості твору, акцентувавши на його імпресіоністичності, віднайти оригінальні художні засоби, якими послуговувався автор при написанні новели, школярі розподіляються на творчі групи.

У процесі роботи з текстом твору учні доходять висновку про відсутність як такого сюжету у творі, якщо брати до уваги його класичне розуміння. Помічають також, що розповідь час від часу переривається паузами, автор подає окремі фрази, що поєднуються лише емоцією, певним сильним почуттям, що переповнює головного героя. Митець впродовж усього твору вдається до

використання низки повторів: «Я не можу ...Я рішуче не можу...», «Я ходжу..., ходжу...», «Я...бачу..., бачу...; бачу...», «...з кутка в куток. З кутка в куток», «А може, їй легше? Може, їй легше...», «Ні, не може того бути... не може бути...»[21], що є властивим для прози імпресіонізму.

Психологічний стан головного героя автор намагається передати за допомогою зорових, колористичних образів, світлотіні. Вдаючись до дослідження колористики твору, учні мають помітити, що письменник спочатку насичує тканину твору чорними і сірими кольорами, що виступають як символи розпачу і зневіри: «чорні вікна», за ними – «чорні простори» (чорний – як колір смерті й руйнування, депресії), в приміщенні – «сірий, сумний колорит», «сірі меблі» (сірий як колір хвороби, нудьги; він, як правило, маскує емоції страху чи гніву)[20]. Далі за текстом кольори набувають більш світлого відтінку: головний герою ніби бачить «зелені луки» (зелений колір постає як колір спокою, розслаблення), чоловік звертає увагу на «жовте полум'я свічки» (жовтий тут – колір інтелекту, він є символом процесу змін, відходу від несвідомого до свідомого), «зелену умбрельку», і далі за текстом – у яблуневому саду –герой бачить як «сонце золотить повітря» (золотий є кольором чистої інтуїції, психічної мужності і самопізнання; кольором духовного зцілення і очищення), він бачить «блакитне небо», «рожеві платочки» квіток, «крізь білий цвіт виднілось синє небо» (білий постає як колір найвищого духовного очищення і прояснення) – «сльози полегкості падають услід за платочками» [21].

Звукові образи насичують твір, акомпанують переживанням головного героя: «...свист не вгаває», «...щось грюкнуло дверима й полопотіло босими ногами...», «...дзвенить відро залізною дужкою...», «...тріщить гніт...», «...годинник у столовій пробив другу. Голосно, різко. Сі два дзвінки впали мені на голову, як грім із неба, як ніж гільйотини...», «...двері од кабінету рипнули...», «раптом дикий крик, крик матері, викидає мене з крісла...», «...слабий свист...»; «птахи щебечуть», квітки «тихо падають додолу», «грають у цвіту бджоли»[21].

Але не тільки звукові і зорові образи наявні у площині новели, динаміка, рух, дотиковість працюють як засоби, що передають увесь розпач, переживання

головного героя: «Я ходжу по своєму кабінету...», «...проходячи повз стіл, поправив фотографію», «А я ходжу. Рівним, розміреним кроком, через усю хату, з кутка в куток», «Я засвічую свічку...», «...я кидаюсь по хаті, як зраний звір, і в невгамовній злобі розпихаю меблі...», «я мчусь наосліп, все перекидаю, б'юсь руками об двері й наскакую на жінку, що в істеричному нападі ламає руки...», «...біжу у спальню...»; «Я машинально зриваю цвіт яблуні і прикладаю холодну од роси квітку до лиця», «Я нариваю цілі пучки цвіту яблуні, повні руки, і несу в хату», «Я обкладаю її цвітом яблуні зі всіх боків, засипаючи тими квітками, такими ніжними, такими чистими...»[21].

Таким чином можемо дійти висновку, Отже, доходимо висновку, що кольористика, звуковий ряд, картини, що сприймаються зором, емоції знаходяться так само у динаміці, як і почуття головного героя: вони еволюціонують від розпачу, безпорадності, безумовного жалю і болю до поступового спокою, усвідомлення невпинності плину життя, процесу, який ніколи не зупиняється. І власне усвідомлення цього факту «допомагає ліричному герою М. Коцюбинського подолати кризу, зберегти у пам'яті «золоте проміння» спогадів про донечку і жити далі»[25].

Наступний етапом роботи має стати психологічне дослідження тексту твору. У новелі «Цвіт яблуні» автор передає думки головного героя в їх розрізненості, фрагментарності, хаотичності і асоціативному характері процесу, власне використовуючи популярний прийом модерністської прози ХХ століття - прийом потоку свідомості. Учитель має запропонувати школярам дослідження перебігу думок та вражень героя новели з психологічної точки зору, вдатися до аналізу динаміки його почуттів.

Це завдання потребує попереднього пояснення. Тобто вказати на межовий характер ситуацій, в які ставить письменник свого героя, тобто ситуацій випробування, а найсуворіше випробування, яке може пройти людина – це випробування любов'ю та смертю. Дуже часто діти, аналізуючи твір, у суперечках, що розгортаються навколо певних епізодів, можуть виходити за межі текстового матеріалу, не звертаючи увагу на ключові слова у їх відношенні

до всього тексту або певну багатозначну деталь. Важливим є те, щоб відповіді школярів формулювалися чітко, мали аргументовано доведену тезу. А по суті єдиною формою доведення під час аналізу художнього твору є звернення до авторського тексту, його цитування, оскільки саме текст є беззаперечним фактом, решту ж становлять власне – читацькі судження.

Таким чином ми маємо як варіанти роботи: читання та інтерпретацію текстових уривків новели з подальшим виписуванням їх у зошит і супроводження виписаного слухним коментарем.

Так ми бачимо, що останні хвилини життя доньки героя найсильніше вриваються у свідомість і пам'ять героя. Він фіксує кожен деталь зовнішності, кожен рису характеру, поведінки: «Як таке невинне янголя могло піти з життя? Я не забуду щастя дотику до її шовкових кучерів, не забуду її душі, що дивилась крізь сині очі, – моєї душі, тільки далеко кращої, чистішої, невинної. Батькове серце породило в душі невимовну цікавість, яка спонукала піти до своєї квіточки і подивитись, що зараз з нею, де вже вона: «Яка-то вона тепер, моя маленька донечка? Ні, треба не думати, її нема. Нема. Де її поклали? Яка вона тепер? Я цікавлюся»[21].

Батько йде до неї, нарвавши перед тим для доньки яблуневого цвіту. Саме пелюстки яблуневих квіточок є, на його думку, найбільше пасуватимуть її завмерлим грудям, шовковистому волоссячку, пухкеньким холодним рученяткам, що так недавно довірливо тягнулися до нього. Герой бачить свою дитину на столі, йому здається, що вона виросла, за той час, поки його не було, і їй вже не три роки, а цілих шість, він завітчує їй: «Я обкладаю її цвітом яблуні зі всіх боків, засипаючи тими квітками, такими ніжними, такими чистими, як моя дитина»[20].

Герой споглядає свою маленьку дівчинку у гарненьких речах, і вбачається вона йому восковою лялькою, яка вже ніколи не оживе: «Вона лежить, простягти голі ручки, витягнена й ненатуральна, як воскова лялька. На ній коротенька біла сукеночка і жовті нові капчики з помпонами, що я недавно купив їй. Вона так тішилася ними»[20]. Споглядаючи тіло доньки, батько вже не бачить у ньому ту, за ким він сумує, ту, що залишила вічний відбиток у його душі: «Я дивлюсь на

це воскове тіло, і дивний настрій обхоплює мене. Я почуваю, що воно мені чуже, що воно не має жодного зв'язку з моїм живим організмом, в якому тече тепла кров, що я кохаю не те, що я сумую не за ним, а за чимось іншим, живим, що лишилось у моїй пам'яті, відбилось там золотим промінням»[21].

Навіть у цей час його пам'ять безперестанно працює і записує кожную думку, кожную деталь навколо нього. Але він не гнівається на те, бо в глибині душі розуміє, нащо вона те робить: «Я знаю, нащо ти записуєш усе те, моя мучителько! Воно здасться тобі колись... як матеріал...». Але в той самий час через це він відчуває провину перед своїм малям: «Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?»[21]. Але вона вже не здатна гніватися чи прощати, посміхатись або плакати, бо її вже немає на світі.

Таким чином, новела засвідчує, що стильові пошуки Михайла Коцюбинського лежать в царині імпресіонізму, власне письменник постає як тонкий знавець людської психології, майстер, що може передати найтонші порухи людського душевного стану. Наприкінці заняття учитель має підбити підсумки уроку, наголошуючи на тому, що в основі новели лежить структура переживань героя, і саме вона і становить собою структуру і внутрішній сюжет твору.

По завершенню роботи з текстом твору варто запропонувати учням низку питань такого характеру:

1. Згадайте побачені картини художників-імпресіоністів. Що ви можете сказати про колористичну картину цих полотен? Якою є колористична палітра новели «Цвіт яблуні»?

2. Яким є ваше ставлення до природи? Чи впливає стан природи на ваші почуття і настрої?

3. Як ви можете розтлумачити назву новели? Доведіть вашу думку за допомогою тексту?

4. Чи змінили ви своє ставлення до мистецтва після знайомства з новелою?

5. Які аспекти літературної творчості ви відкрили для себе під час вивчення новели М. Коцюбинського?



#### 6. Як ви можете пояснити підзаголовок новели (етюд)?

Після того, як учні дадуть відповіді на поставлені запитання, учитель зауважує, що термін «етюд» належить до царини образотворчого мистецтва, цим терміном позначають невелике за розміром живописне полотно, яке художник виконує з натури, поклавши собі на меті краще її вивчити, або використовує його як начерк для майбутньої великої картини, таке полотно має, відповідно, допоміжний характер. що стосується літератури, то тут етюдом називають короткий твір, в основі якого – опис безпосередніх вражень героя, етюд, як правило, відзначається образністю мови. Наявний цей термі також і в музичному мистецтві, де його вживають на позначення невеличкого твору віртуозного характеру.

Метою виконання домашнього завдання є закріплення і поглиблення знань, умінь і навичок, які учні здобули у процесі того, як досліджували художній текст імпресіоністичної новели. Пропонується давати диференційовані завдання у відповідності до вимог особистісно орієнтованого навчання. Проте у профільних класах, на наш погляд, така диференціація повинна торкатися не тільки рівня знань і підготовленості учнів, але і враховувати спосіб сприйняття учнем Але, на нашу думку, у профільних гуманітарних класах диференціація має враховувати не тільки рівень навчальних досягнень, а й спосіб і глибину сприйняття учнем художнього твору.

Так можна помітити, що у процесі роботи з текстом новели «Цвіт яблуні» учні по-різному реагують на прочитане, і, відповідно, висловлюють різні думки з цього приводу. Хтось звертає увагу на використання автором художніх засобів, за допомогою яких автор змальовує граничний стан свого героя; іншим подобається аргументований стиль новели. Є такі, хто акцентує на проблематиці твору, їх захоплює внутрішній конфлікт, який переживає герой, ніби «розщеплюючись» у своїх почуттях на дві іпостасі – люблячого батька і пильного митця. Так один і той самий твір, прочитаний різними людьми, по-різному відгукується у свідомості школярів.

Беручи до уваги різноманітність сприйняття учнями твору, учитель пропонує вдома повторно перечитати новелу Михайла Коцюбинського і створити власний художній твір на основі отриманих особистих вражень. Центральним образом цього мистецького твору має стати цвіт яблуні. Твір може належати до різноманітних видів мистецтва: це може бути малюнок, фотографія, вірш, поезія в прозі, твір-мініатюра, музичний етюд. Значення такого виду роботи полягає в тому, що діти зможуть прислухатися до себе, передати свої враження та почуття за допомогою різних видів мистецтва, це дасть можливість поринути в спогади, можливо пережити те, що відчували колись раніше. Якщо виконання такого завдання буде успішним, то у дитини по суті виникає інтерес до власного внутрішнього світу, до ходу своєї «душевної думки». Такий процес схожий на екскурсію лабіринтами своєї свідомості та навіть певним чином і підсвідомого, де учитель виступає своєрідним провідником.

Майстерно написаний твір становить вплив на людину, її розум, почуття, дає можливість зрозуміти щось таке про світі про власне «Я», над чим вони ніколи доти не замислювалися. Відповідно така дослідницька робота на уроках української літератури допомагає розкрити внутрішню творчу сутність особистості, вона спрямована на самопізнання, а, відповідно, і на самовдосконалення тощо.

## **2.2. «Кларнетизм» поезії Павла Тичини: методичний аспект**

Музичність поетичної творчості Павла Тичини можна потрактовувати найперше як світоглядну, але так само як і смислотворчу та структуротворчу. Також вона виконує функцію композиційної будови, підпорядковує потужності поезії і є відображенням усвідомленої митцем музичної структури світобудови, її дисонансної співзвучності та крихкої гармонії.

Музичність лірики Тичини, особливо його ранньої творчості, зауважують багато дослідників, саме музичність є однією з найхарактерніших рис збірки «Сонячні кларнети». Визначальними для творчості Павла Тичини можна вважати слова його французького колеги – поета Поля Верлена, який зазначав: «Насамперед музика». Неодноразово апологети мистецтва символізму

висловлювали думку про те, що поезія є «внутрішньою музикою», а музика, відповідно, становить «кістяк поезії». Саме цей постулат можемо визначити як провідний щодо особливостей творчого стилю П. Тичини.

Музичність у ранній ліриці Павла Тичини має переважно семантичний характер, тобто виявляє себе через змістову систему, за допомогою наявності у тексті твору асоціативно активних слів. Саме семантика слова, асоціативний ланцюг, який вона породжує, і провокує у реципієнта появу паралелей й аналогії з музикою, що надають тексту поезій відповідного ефекту. Таким чином митець передає та конкретизує звучання, робить глибоким звук, увиразнює його відтінки, тони тощо. Поезії, які ввійшли до збірки «Сонячні кларнети», насичені «словами-звуками» з різними звуковими відтінками, різноманітним звучанням, вони породжують у реципієнта розмаїті звукові враження (приміром, деренчання, дзенькіт, брязкання тощо).

Одним із провідних способів зробити так, щоб текст «зазвучав» музикою є також використання музичних термінів, до цього способу також вдається поет, оскільки сам є професійним музикантом. Таким чином вживання музичної термінології, використання понять та назв, пов'язаних з музикою, виформовує безпосередній і нерозривний зв'язок із музичним мистецтвом, викликає у читача стійкі музичні асоціації під час читання твору, створює ілюзію постійного мелодійного супроводу.

Відповідно читач, стикаючись з музичним терміном, що його вживає автор, створює у своїй уяві різноманітні музичні образи. Наприклад, можна актуалізувати такі «музичні» образи Тичининських поезій: «...Горить-тремтить ріка, / як музика», «...Над мною, підо мною / Горять світи, біжать світи / Музичною рікою», «...І плачуть, і співають промені у далині, / немов віолончелі», «...Слухаю мелодій / Хмар, озер та вітру», «...І згучить земля. / Як орган» [50] та ін.

Визначаючи омузичнення творів П. Тичини семантичним шляхом, використовуючи номінацію музичних термінів, варто зауважити важливість у цьому контексті епітетів, що забарвлюють музичний звукообраз ліричних творів

зі збірки «Сонячні кларнети». Цю особливість можна пояснити насамперед своєрідним світобаченням митця, заґрунтованим на гармонії звуку та кольору, які він поєднує у творах. Епітети набувають виражальної функції, що конкретизує характер звучання, таким чином передається настрій, стан, відчуття поета: «синій плач», «синє брязкання кадил», «чорний акорд», «кривавий сміх», тощо [50].

Жанрова форма творів також часто визначається поетом за допомогою термінів музичної царини: пісня, хор, псалом, fuga, гімн, енгармонійні ронделі, симфонія, кантата тощо. Ці підзаголовки також слугують своєрідним знаком-сигналом для читача – так автор асоціює свій текст із музикою. Відповідно написані у такій стилістиці твори можна інтерпретувати подвійно – з точки зору літератури і з точки зору музики.

Ця мистецька стратегія вибудовується на основі багатозначності слова, що породжує другий рецептивний план, тобто підтекст. Відповідно ця двозначність суттєво підвищує ступінь інформативності поетичних текстів П. Тичини.

У поетичній творчості П. Тичини переосмислено такі терміни з царини музичного мистецтва, як: хор, октава, такт, ритм, звук, тон, нота, акорд, оркестр, дієз, дзвін, музика, музичний, ритмічний, бандура, струна, кларнет, віолончель, арфа, скрипка, кобза та інші стають самобутніми поетичними образами.

Обдарування Тичини гармонійно поєднувало абсолютний музичний слух зі здатністю до асоціативного сприйняття реалій життя і тонким чуттям слова.

Природжена музикальність поета залишається самобутньою, неповторною і через недоступною для якісного наслідування і повтору. Музикальний таланти П. Тичини був добре розвинений. У своєму підході до музики Павло Тичина постає не як аматор, а як професіонал високого рівня, не дарма музиці було віддано стільки років його життя. Обдарований юнак грав на багатьох музичних інструментах, писав музику. Це на, на наш погляд, є найвірогіднішим поясненням надзвичайного бажання митця ввести в поетичний текст музику, бажання, яке привело до справжнього мистецького успіху.

Для того, щоб визначити, що саме об'єднує елементи авторського стилю, названого дослідниками «кларнетизмом», потрібно застосувати цілісний підхід до творчості Тичини, що дає змогу звернути увагу на світоглядну і стильову еволюцію у творах, що належать до ранніх збірок поета. Це дозволить виокремити ту індивідуальну творчу константу, завдяки якій «кларнетизм» постає як унікальне явище.

Отже, якщо розглядати «Замість сонетів і октав» у контексті перших чотирьох «структурно і концептуально спаяних книг», можна відзначити чітке розмежування між збірками «Замість сонетів і октав» і «Плуг», хоч обидві і вийшли друком 1920 року.

Стильові тенденції, що визначають глибинну внутрішню єдність першої збірки, відображає «кларнетизм» – неповторне, власне авторське утворення, яке, за твердженням В. Моренця, «є поєднанням новітніх технік символістського, імпресіоністичного, експресіоністичного письма, зіпертих на «реліктовий досвід синестетизму», збережений у часі і транспонований «крізь тисячоліття саме народнопісенною українською культурою» [29, с. 92]. Але не слід забувати про наявність ще одного елементу «кларнетизму», який є динамічною єднальною його сутністю і ще однією підставою розуміння єдності збірки «Сонячні кларнети» – «музикальність як естетико-психологічна домінанта світосприйняття», «філософія ритму, коливання звука», «основний первень всесвіту»[27], побачений поетом «у ритмічному русі, гармонійному звукові, музиці»[27]. Ю. Лавріненко розглядав цей первень ще й як «конструктивний фактор» твору і як «порядкуючу силу», покликану стати застереженням від «розірваності поезії – життя – світу»[27].

Ці ознаки характеризують цілісність синтетичного твору. Естетичну концепцію подібного твору в музиці розробив Р. Вагнер, а в ХХ ст. її актуалізував і доопрацював у своїй творчості О. Скрибін. В основі збірки П. Тичини «Замість сонетів і октав» лежить подібна естетико-стильова модель.

Твори цієї збірки продовжують і певним чином поглиблюють психологізм «Сонячних кларнетів», оскільки і тут пошук відбувається через «пізнання

реальності та самопізнання «я» особистості. Книжка «Замість сонетів і октав» зберігає і концептуальну наступність, спадкоємність щодо «Сонячних кларнетів», є «прямим продовженням третьої сфери поетичної «космогонії» «Сонячних кларнетів»[61], сфери драматичної і навіть трагічної. У свою чергу, Т. Шестопалова, Т. Шумейко, як і багато хто з дослідників, дійшли висновку щодо наявності процесу тяжіння всієї ранньої лірики Тичини до «неоміфологічної» поезики, «завдяки монтуванню тексту з лейтмотивно повторюваних елементів» [61].

Естетична концепція П. Тичини у збірці «Замість сонетів і октав» будується на широкому колі підстав щодо створення модерного художнього твору, який міг би виконувати роль цілісного естетичного модусу, і постати як оригінальний зразок національного стилю. На першому місці, на наш погляд, тут знаходиться визначальна повнота відображення «моделі космосу українського буття», що охоплює основні сфери: всесвіт, людину, мистецтво і сприяє розкриттю цих трьох світів, не оминаючи їхні найменші нюанси. Цей «космізм» і витонченість, на думку митця, мають бути укладені у просту та доступну форму, доступну для співвідчуття і співпереживання реципієнтом. Така форма не може бути застиглою «монументальною брилою», вона має відтворювати цілісність, взаємопроникнення усіх елементів всесвіту, злитих в єдиному потоці їх буттєвого тривання, колообігу тощо:

Справжній гімн укладається у двох-трьох нотах і має найпростіший і разом з тим найвеличніший зміст. Музичність нового мистецтва поет мислив достатньо широко: як «філософію ритму, коливання звука», «порядкуючу силу», а також як елемент чуттєвий, що має власне мистецький характер.

Сила впливу мистецтва музики полягає у тому, що вона апелює до чуттєвої сфери, яка, як зазначав Г. Сковорода, є первинною, оскільки сприймається безпосередньо. Як поет П. Тичина у своїй творчості засвоїв настанову Г. Сковороди про те, що найскладніше у світі людина осягає індивідуально, через суб'єктивні роздуми. Саме тому збірка «Замість сонетів і октав» являє собою своєрідну подорож реципієнта шляхом роздумів «я» ліричного героя,

шляхом усвідомлення героєм зовнішніх буттєвих та індивідуальних психологічних первнів.

Індивідуальне сприйняття-осягнення включає два базові первні людської свідомості, два аспекти «я», а саме – інтуїтивний та інтелектуальний. На думку французького філософа А. Бергсона, вони «утворюють коло», своєрідну динамічну схему сприйняття.

Така цілісність чуттєвого сприйняття світу та інтелектуального розбивання, кадрування цілого на окремі фрагменти міститься вже у самому поетичному стилі П. Тичини у подібі двох стилістичних принципів, що їх свого часу описав Леонід Новиченко. Але специфіка віршів збірки «Замість сонетів і октав» ґрунтується на тому факті, що вони поєднують обидві властивості стильової своєрідності творів, знаходячись але нерозчленованому, зародковому стані.

У творах збірки найменшою формальною одиницею, що містить подібне поєднання, картина-фрагмент, що складається з двох рядків, або афоризм, що має один рядок, за своїми ознаками ці одиниці наближаються до форми пісенного періоду. На думку Н. Костенко, «як і раніше, вірш Тичини наснажує поетика народної пісні. Причому розробляються ті ж дві основні форми – рівноскладові пісенні структури і нерівноскладові структури народної думи» [19, с. 85].

Зазначені вище структурі елементи становлять собою первинне втілення принципу динамічної схеми людського сприйняття, яку описав А. Бергсон у своїй праці «Творча еволюція» як поєднання-перехід від психологічної інтуїції до інтелектуального членування чуттєвої матерії на завершені мікрообрази. Така структура є архетипічною структурою людського мислення, як пише А. Бергсон, це можливість «охопити зміну за допомогою нерухомих точок зору» і трьома видами уявлень: про якість, форму або сутність і дію. Відповідними їм є три категорії слів: прикметники, іменники, дієслова. Наприклад: «Промінні [якість] заори [сутність] воралися у хмари [дія]» [49]. Проте ця структура може укладатися і в зворотному порядку: «Я ніколи не покохаю [дія] жінку [сутність], котрій бракує слуху [якість]» [49]. Таким чином виникає ефект руху думки, що

відбувається за принципом коливання маятника. Поетичні структури, що мають форму пісенного періоду, являють собою елементи більшої музичної композиції. Наближення до рондальної композиції можемо спостерігати на рівні окремих фрагментів-строф.

Рондо являє собою тип композиційної побудови з наявним рефреноподібним повтором, він полягає в чергуванні різних музичних тем, одна з яких обов'язково періодично повторюється. Така повторювана тема, або частина форми, називається рефреном, а частини, які розділяють рефрени, містяться між ними, називаються епізодами. Принцип формотворення в такого типу рондальній композиції побудований на двох провідних принципах: періодичного повторення і зіставлення тем. За визначенням рондо (від фр. «ronde», іт. «rondo») означає коло, і ця назва, на думку дослідників, пов'язана з із фольклорними попередниками цієї поетичної форми, а саме хороводними, тобто круговими, піснями. Інша ж версія «рондо» пояснює значення терміна як такий, що має композиційну будову, яка є подібною до руху по колу, має постійне замикання, яке утворює рефрен.

Аналізуючи поезії зі збірки «Замість сонетів і октав», доходимо висновку, що цей маятниковий рух думки стимулюється наявністю елементів рондоподібної композиції у строфі «Осінь». Проте в більшості строф наявні елементи структури, що становить собою класичне «рондо», тобто хороводної пісні, в якій «віршовий куплет складався з двох частин – заспівної строфи та приспіву. Останній виконувався на один і той самий мотив, тобто слугував музичним рефреном. Заспівна строфа співалася на щораз оновлювану мелодію» [Словник]. На основі такої пісенної структури, де відбувається чергування періодів та рефренів-приспівів, побудований вступний вірш «Уже світає...», в якому рефрен-приспів «Як зайшла ж мені печаль» становить також своєрідний фон для смислової динаміки, яка розгортається у періодах.

Таку саму естетичну функцію виконує рефрен-приспів у строфі «Терор»: «Лежи, не прокидайся, моя мати!», – який позначений відбитком структури та настроєвості народнопісенного голосіння. Рефрен-повтор у строфі під назвою



«Лю» (звучить як «люлі-лю») також має фольклорне походження, неважко вгадати в ньому своєрідну імітацію колискової, що має усічене завершення. На рівні окремої строфи можемо спостерігати поєднання народнопісенної композиції з елементами рондо, що становлять своєрідну художню обробку пісні, відповідно на вищому композиційному рівні, в основі якого знаходяться об'єднані спільною назвою строфа та антистрофа, структура є максимально наближеною до народної заспівно-приспівної форми, що згодом еволюціонувала у класичне музичне рондо.

Таким чином, у побудові такої двочленної поезії строфа постає як своєрідний заспів, а антистрофа – як приспів. Зберігається також і принцип рондального співвідношення, зберігається коливання сенсу, так що тему строфи продовжують варіації антистрофи. Не випадково також так двочленна поезія об'єднана автором однією назвою. Тут бачимо використання тичиною одного з основних принципів античної філософії, а саме, втілення ідеї в образній картині.

У збірці «Замість сонетів і октав» йдеться про ідеї, що побутують у сучасному поетові суспільстві, він розгортає їх в образах-картинах, розкриваючи справжню їх сутність. Таке коливання сенсу на тему: «Хто скаже, що єсть контрреволюція?» – вибудовується у строфі «Хто скаже». Антистрофа до цієї строфи «Хто скаже» містить ідеї, що постають як заперечення попереднього ходу думок.

Таким чином колова побудова поетичних варіацій, втілена у двочленну композицію, служить для розкриття ідеї, яку автор закладає у назву строфи. Слід також зазначити, що така варіативність може різнитися: може звучати як відгук на тему строфи («Осінь»); або виконання теми буде відбуватися в іншому ритмі («Ритм»); або наявним буде протиставлення поглядів на мистецтво, поданих в антистрофі до ідеї, поданої в строфі («Іспит»), чи бути дзеркальним відображенням послідовності викладених у строфі ідей, що ілюструють три основні теми збірки («Кукіль»). Окремі акорди-ідей, втілені у роздуми-коливання, творять цілісну мелодію збірки. Сама ж книга «Замість сонетів і октав» містить й третій структурний рівень, який побудований на класичній

рондальній композиції і виступає базою такої лірико-музичної форми як симфонія. І саме симфонія і є макроформою цієї збірки. Провідними рисами рисами її структури є «послідовність внутрішньо контрастних, об'єднаних загальною ідеєю частин, що цілеспрямовано розвиваються».

Симфонія «Замість сонетів і октав» об'єднала в собі три основні тематичні конгломерати, які у збірці П. Тичини укладаються у сковородинівську концепцію трьох світів: макрокосм – великий світ, увесь світ і, як його невід'ємна частина, Україна; мікркосм – людина, український народ; і третій – світ символів, але тут мається на увазі не Біблія, а, радше, поезія, культура. Ці тематичні конгломерати поліфонічно розгортаються у ліричній симфонії «Замість сонетів і октав», що має струнку композицію. Початком симфонії, своєрідною увертюрою є вступна поезія «Уже світає...», ця поезія не має антистрофи. Настрій тут твориться єдиним акордом, що забарвлює усю циклічну структуру. Осердям цього настрою виступає рефрен-голосіння: «Як зайшла ж мені печаль!» [49].

Композиційна структура збірки-симфонії вибудовується таким чином за схемою класичного рондо, яке складається з двох частин: рефрену (що вводиться першим) та епізоду. Рефренами у структурі симфонії «Замість сонетів і октав» постають поезії під назвами «Осінь», «Лю», «Ритм», «Хто скаже», «Іспит», оскільки саме в них домінує тема культури, мистецтва, поезії, ролі митця в суспільстві, його зв'язку з народом. Ці мотиви постають у різних варіаціях і є провідними у збірці.

Епізодами класичного рондо є поезії «Герор», «Найвища сила», «Евое!», «Шовіністичне», «Порожнеча», тобто ті частини, які побудовані як попарно з'єднані з поезіями-рефренами. Мотиви епізодів варіюються навколо двох інших тематичних конгломератів, а саме, людини і суспільства.

Таким чином на рівні структури класичного рондо думки ліричного героя коливається від теми культури, як теми провідної, до тем всесвіту і людини. Фіналом ліричної симфонії з рондальною композицією є кода, в ролі якої постає двочленна структура, об'єднана під назвою «Кукіль».

Теми симфонії за своїм сюжетом розвиваються подібно одна до одної. Зав'язкою є поезія «Осінь», яка після увертюри відразу вводить читача у коло проблем культури. Ці проблеми знову виникають у поезії «Лю», в якій ліричний герой розмірковує над ідеєю існування невмирущої краси як основи мистецтва. Далі автор повертається до цього тематичного комплексу у поезії «Ритм», в якій сутність поняття, що його поет виносить в заголовок, розкривається на різних рівнях буття: це і всесвіт та його ритмічно організовані закони досконалої краси; рух як першооснова буття – з одного боку, а з іншого боку постає життя жінки в умовах війни.

Таким чином закони ритму мисляться автором як властивість, що притаманна всьому світові, а всі прояви життя постають тільки як варіації на визначену тему на основі цього ритму. Строфа та антистрофа «Хто скаже» містять в собі загострення проблеми ролі митця, його обов'язку і пошуку творчої свободи.

Такий розвиток має ліричний сюжет за лінією тематичного концепту «культура». Проте розвиток ми бачимо також і в темах, паралельних до означеної а саме: темі всесвіту, суспільства і людини, народу. Паралельною до поезії «Осінь» у класичній рондальній композиції є картину-ідею «Терор». Тут провідним є мотив перебування людини в ситуації війни, боротьби «за ідею» тоді, коли є тільки війна як явище, що позбавляє людину усього людського, процвітає жорстокість у людських стосунках, естетизм у мистецтві. Причини подібної ситуації автор пояснює у поезії антистрофи – це умови наявності високого рівня науково-технічного прогресу, але водночас особистісне спілкування знаходиться в зародковому стані. Це стає причиною злостивості, жорстокості, замкненості людини у власному внутрішньому світі, як у тюрмі.

Мотив людини і суспільства поет продовжує розглядати у поезії «Найвища сила». Ідея, що її автор висуває у назву твору, увиразнюється через зіставлення двох протилежних трактувань поняття: з одного боку це сила зброї і крику, з іншого – сила доброти і музики, яка веде до «воскресіння людського духу» – Великодня.

Поширення цього мотиву в антистрофі виформовується в образи-афоризми, що утверджують думку про те, що музика і музичний слух є конче необхідними суспільству і людині, а також наголошують на умовах появи слуху – на єдності Духу та Матерії. Далі комплекс мотивів «соціум – людина» розгортається у поезії «Евое!», де ліричний герой розмірковує про сутність тих перетворень, що збурили суспільство, людину і мистецтво, тобто революцію. Революція постає не як драма, а, радше, як трагічна лірика, рвучка, імпульсивна, наснажена духом, спонуканням мріяти і вірити в майбутнє, в настання того моменту, коли краса набуде стільки сили, що для того, аби «за плугом ходити», потрібно буде мати освіту і чуття прекрасного. Тобто революція має бути найперше еволюцією духу, потрібно усвідомлювати цінність життя і окремої людини, а нерозуміння цього може призвести згодом до катастрофи. Про це, зокрема, і йдеться в антистрофі до поезії «Евое!», а саме про досконалість політичного утворення, яке визнає святість кожного життя і поставить людину у центр світу як найвищий скарб. Ліричний герой не боїться звинувачень у сентиментальності, оскільки він розуміє, що джерелом його поглядів на людину та світ є глибини національної філософії, яку, як попіл, досі висипають десь «під тин», а не на город, для того, щоб виростити тендітні паростки майбутнього.

Далі мотив «людина і суспільство» розгортається у картині-ідеї «Шовіністичне», яка акцентує поняття, винесене автором у заголовок, і знову таким чином демонструє справжній стан речей. Розпачливо зувучить мотив любові до власного народу, який принижують, обкрадають, використовують його землю та її ресурси, ще й насміхаються з нього. При цьому відчутним є накопичення негативної енергії, що досі було непомітним, бо виступала як пригнічена силою національного терпіння. Проте відчутним є напруження: «небо ясне, а з стріх вода капле» і зародження відчуття порожнечі.

Антистрофа переводить ці роздуми ліричного героя у сферу політики, він розмірковує зокрема про ставлення політичних партій до народу, викриває їх реальні наміри у добу революційних змін. Поліфонія мотивів, що реалізуються

через роздуми про культуру, людину і суспільство, сходяться врешті вершинному акорді, своєрідній кульмінації, якою є поезія «Іспит».

За поезією-кульмінацією «Іспит», який українці, на думку ліричного героя, не склали, закономірно постає розв'язка, яку автор втілює у картині-ідеї «Порожнеча». У цій поезії автор навіює ідею порожнечі, прописуючи її через різні за сприйняттям образи: зоровому («віяло на стелі»), слуховому («ходить вода в глечуку»), а також – «вода – мов металофони» (тобто порожній металічний звук). Чуттєвий образ він перетворює на інтелектуальне поняття, на певний символ – «порожнечу душі». Це, власне, і є той духовний стан, який блокує на всіх рівнях щирі людські взаємини, породжує насильство, жорстокість, зло, знаходить своє відображення в мистецтві: мальовані плакати, на яких «людина людину коле».

Тобто відсутність ідейної бази нової постреволюційної спільноти музики, а в нової людини – слуху та почуття ритму робить неможливим появу життєвої динаміки, руху. Це також призводить, на думку автора, до фрагментарності буття, роз'єднаності і утворення порожнечі, що свідчить про онтологічний розрив, який утворюється внаслідок трагічної реалізації революційних ідей. На думку Григорія Сковороди, «точка «вмирання» свята є порожнеча» [46, с. 28]. Тобто, уже не чуємо ми радісне революційне «Евое!», залишається тільки туга, нудьга, лінь як визначальні духовні стани.

Настанова композитора О. Скрябіна стосовно того, що вираження нових, народжених часом, ідей та образів повинно відбуватися не за допомогою засобів тоніки, а за допомогою засобів стилю нової гармонії – дисонансної співзвучності, нестійкої гармонії, Павло Тичина приймає і втілює у збірці своїх поезій. Принцип її дії цього поета побачив увіч у світі та людині: дисонансна гармонія насправді тільки створює враження дієвості, проте вона завжди позбавлена позитивного результату.

## **Висновки до розділу II**

Отже, у програмі з української літератури, о вивчається у закладах загальної середньої освіти подано низку творів, авторства Івана Франку, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, у яких ми можемо спостерігати присутні впливи інших видів мистецтва, таких як живопис, музика, скульптура, що виявляють себе на різних художніх рівнях: на рівні художньої образності, в стильовій манері письма, визначають творчий метод митця. Такі твори, що в переважній більшості належать до періоду кінця ХІХ – початку ХХ століття і представляють явища декадансу та раннього модернізму вимагають своєрідних підходів, наукового осмислення, також особливої методики вивчення й аналізу на уроках літератури у закладах середньої освіти, зокрема особливої уваги потребує саме наявність аспекту суміжної образотворчості: звукових, зорових образів, що апелюють до таких мистецтв, як живопис та музика.

Прочитання і подальше дослідження художнього тексту у зв'язку з іншими науками, зокрема з мистецтвознавством і психологією, сприятиме розвитку в школярів творчих та інтелектуальних потенцій, відкриє можливості самопізнання, розуміння сутності краси, пізнання навколишнього світу в усій його красі і глибині, спонукає їх до творчого вираження власного «Я», створюючи таким чином морально-духовний бар'єр проти прагнень замінити справжню красу життя ілюзорними сурогатами.

## ВИСНОВКИ

Кінець XIX – початок XX століття у спільноєвропейському культурно-історичному просторі ознаменувався наявністю суттєвих і часто травмуючих зрушень, які знайшли свій вияв у суспільно-політичному, економічному просторі, відповідно кардинальних змін зазнає і культурний простір. Змінюється проблематика творів, починається пошук нових зображально-виражальних засобів, здатних допомогти митцеві втілити у мистецьких творах нові ідеї як відгук на виклики доби. Ці пошуки рухалися найперше шляхом подолання меж між різними видами мистецтва, особливо відчутним в цей період стає тяжіння мистецтв до синкретичності, також спостерігається прагнення подолати і обмеження, накладені певною літературною формою, в результаті чого починається дифузія, взаємопроникнення різних родів літератури, а також поява нових жанрових форм.

Художня література завжди була наближена до різних видів мистецтв, зокрема можна засвідчити її зв'язок з музикою та живописом, тому закономірним процесом у період помежів'я XIX – XX століть стало посилення тенденцій синтезу її саме з цими видами мистецтва. Розпочинаються пошуки художніх засобів, які мали б більш активний вплив на реципієнта, пошуки так званого «нового бачення» світу, а відповідно і оновлення художньої техніки, дрейфування від копіювання дійсності у бік її активної художньої трансформації крізь призму мистецького «Я».

Так письменники починають працювати, переносячи творчі засоби суміжних мистецтв в літературу. За свідченням власне самих літераторів, знання у суміжних мистецьких галузях – живописі, музиці, скульптурі й архітектурі – значно збагачує світогляд митця і його арсенал художніх технік.

Зв'язок літератури з живописом найперше засвідчує імпресіоністична стилістика. Власне сам імпресіонізм розпочинається як художнє явище саме в образотворчому мистецтві, назву напрямку дала свого часу картина Клода Моне «Враження. Схід сонця на Темзі». «Живописання» словом, наявність яскравих зорових образів, намагання передати дійсність у всій її мінливості – характерні

ознаки прозописьма українського імпресіоніста Михайла Коцюбинського. Саме для Коцюбинського характерними є виняткова пластичність, колористична яскравість, багата палітра описів природи, дійсності, пропущеної через «Я» ліричного героя, його настрої і почуття. Коцюбинський ніби малює словом, забарвлює звукові образи. Митець вживає термінологію образотворчого мистецтва на позначення жанрових особливостей своїх новел: етюд, образок, акварель, стимулюючи таким чином появу асоціативного ряду у своїх читачів. Таким чином на перший план виходить не опис, безпосередній показ дій та вчинків персонажів, як це відбувалося в системі реалізму, а конкретно-чуттєве зображення, розгортання внутрішніх переживань героя, затирання авторської розповіді тощо.

Зв'язок із музикою засвідчує інша художня течія межі XIX – XX століття, а саме – символізм. Саме в осередку французьких поетів-символістів зароджуються і знаходять свій розвиток мистецькі експерименти, покликані вивільнити чуттєву сферу, емоційно-інтуїтивне, настроєвість. Розпочалися пошуки сугестивного слова, що діє поза усіма сенсами, яке здатне, за висловом Поля Верлена, «про неясне говорити неясно», музикально передавати стани, настрої, їх відтінки тощо. Творчі пошуки Верлена стали одним із методів своєрідного перекодування музики у словесне мистецтво, ґрунтуючись на мелодійності мови, її музичних ресурсах, використанні звуконаслідувань, асонансів, алітерацій, внесення в поетичний текст надвербального змісту.

Така музичність стала також і стильовою домінантою творчості українського поета-символіста Павла Тичини. Музичність у поезії П. Тичини набула як світоглядного, так і смислоутворюючого значення, активізувала діонісійські первні - бурхливу природну творчу силу, безкінечний рух. З іншого боку це перетворилося на філософію ритму, коливання звуку, породило циклічність структури й сенсу ідей, що постає як музичний акорд. Також це відбилося на музичній композиційній будові, якій підпорядковуються ранні збірки поета.



Геніальність поетичного вираження естетично-світоглядних поглядів П. Тичини знайшла вияв через втілення мотиву музики, що відігравав провідну роль у його ранніх творах. Так, збірка «Сонячні кларнети» П. Тичини як раз і є зразком синтетичного твору, естетичну концепцію якого свого часу розробив Р. Вагнер. Вірші, що постають у цьому творі, становлять собою нерозривну єдність – психологічну, лірико-драматичну, музичну тощо. І саме музичність як стильова домінанта лягла в основу синтетичної єдності його збірок.

Безперечно, такі твори, що засвідчують тяжіння до мистецького синтезу і входять до шкільної програми з української літератури вимагають також особливого підходу, специфічної методики вивчення й аналізу на уроках літератури у закладах середньої освіти, зокрема особливої уваги потребує саме наявність аспекту суміжної образотворчості: звукових, зорових образів, що апелюють до таких мистецтв, як живопис та музика.

Прочитання і подальше дослідження художнього тексту у зв'язку з іншими науками, зокрема з мистецтвознавством і психологією, сприятиме розвитку в школярів творчих та інтелектуальних потенцій, відкриє можливості самопізнання, розуміння сутності краси, пізнання навколишнього світу в усій його красі і глибині, спонукає їх до творчого вираження власного «Я».

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму. К. : Факт, 2003. 320 с.
2. Баран Г. В., Баран І. М. Лексика збірки Павла Тичини «Соняшні кларнети». Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». Острог : Вид-во НаУОА, 2017. Вип. 68. С. 22–27.
3. Беценко Т. «Навколо – дзвонні звуки ...» (Звукоповтори в поезії Павла Тичини). Культура слова. 2016. Вип. 84. С. 56–65.
4. Беценко Т. П. Художньо-виражальні прикмети фонічної організації поетичної мови П. Тичини. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія : зб. наук. праць. 2017. № 29. Т. 1. С. 4–7.
5. Бодлер Шарль. Поезії. Пер. Д. Павличко, М. Москаленко. Київ: Дніпро, 1999. 274 с.
6. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. К.: Либідь, 2001. 488 с.
7. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ ст.). Тернопіль: Підручники&Посібники, 1999. 224 с.
8. Гром'як Р. Літературознавча компаративістика: Навч. посібн./ І.В. Папуша (упор.). Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. 343 с.
9. Гуляк А.Б., Скоробогатько Н.М., Хропко П.П., Цуркан І.М. Деякі аспекти літературного аналізу твору. К.: Наук.світ, 2002. 131с.
10. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Київ: Критика, 2009. 448 с.
11. Долбенко Т. Активізація пізнавальної діяльності підлітків: ігрові технології. Рідна школа. 2004. № 10. С 36-39.
12. Дичківська. Інноваційні педагогічні технології: Навчальний посібник. К.: Академвидав, 2004. 352 с.
13. Забужко О.С. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. Київ: Основи, 1993. 126 с.

14. Зеров, М. Леся Українка [Текст]. Твори: У 2 т. – К. : Дніпро, 1990. Т. 2. С. 359-401.
15. Жила С. О. Теорія і практика вивчення української літератури у взаємозв'язках із різними видами мистецтв у старших класах загальноосвітньої школи: автореф. дис. ... докт. пед. наук: 13.00.02; Нац. пед. ун-т ім. П. Драгоманова. Київ, 2005. 40 с.
16. Калениченко Н. Проза М. Коцюбинського та суміжні види мистецтва. Слово і час. 2004. № 6. С. 3–9.
17. Ковалів Юрій. «Прокляті поети». Літературознавча енциклопедія. Т. 2. Київ: Академія, 2007. с. 279.
18. Ковальчук О. Трагедійне начало як домінанта збірки П. Тичини «Сонячні кларнети». Сіверянський літопис. 1999, №6 .
19. Костенко Н. Поетика П. Тичини. Особливості віршування. К., 1984
20. Коцюбинський М. «Сон» URL <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1059&page=3> (дата звернення 15.11.2023)
21. Коцюбинський Михайло. Цвіт яблуні. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=2548> (дата звернення: 01.11.2023)
22. Коцюбинський Intermezzo URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=1065>
23. Кремень В. Г. Філософія: мислителі, ідеї, концепції: Підручник. К. : Книга, 2005. 528 с
24. Кримський С. Б. Мистецтво – нова онтологія. Збірник статей. Худож. оформ. О. Білецького. К. : Майстерня Білецьких, 2009. 120 с. – С. 40-45.
25. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. : Проблеми естетики і поетики. Київ: Зодіак-ЕКО, 1995. 304 с.
26. Москаленко О. «І благословен я був між золотим сонцем і зеленою землею...» : До проблеми вивчення імпресіоністичної новели М. Коцюбинського «Intermezzo». Укр. літ. в загальноосв. шк. 2008. № 7/8. С. 47-50.

27. Лавріненко Ю. Клярнетичний символізм. Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття. К., 1994. Т. I. 590 с.
28. Літературознавчий словник-довідник/ Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. К.: ВЦ Академія, 1997. 752 с.
29. Моренець В. Без Тичини. Сучасність. 2000. № 1. С.92
30. Мочернюк Н. Художній простір у контексті інтермедіальності (поезія та образотворче мистецтво). Питання літературознавства. 2013. № 87. С. 219–229.
31. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до реальності. Київ: Просвіта, 2008. 1063 с.
32. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь повітряного літературознавства. Слово і час. 2003. №6. С.7-19.
33. Нарівська В. Д. Модуси декадансу: перехідний зміст. Науковий вісник Ужгородського університету. 2013. № 2 (30). С. 136–142.
34. Нестелєєв Максим. На межі: Суїцидальний дискурс українського модернізму. Київ: Академія, 2013. 256 с.
35. Нісімчук А. С., Падалка О.С., Шпак О.Т. Сучасні педагогічні технології: Навчальний посібник. К. : Просвіта, 2000. 368 с.
36. Ніцше Фрідріх. Весела наука. Переклад з нім. В.Б. Чайковського; художник-оформлювач О.А. Гугалова-Мєшкова. Харків: Фоліо, 2020. 284 с.
37. Ніцше Фрідріх. Воля до влади. Перекладачі: Григорій Рачинський, Є. Соловійова, Товій Гейлікман, Є. Герцик, М. Рубінштейн. Кам'янець-Подільський: Абетка, 2021. 448 с.
38. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-е вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
39. Палітра Клода Моне: до 170-річчя від дня народження Клода Моне: інформаційно – методична довідка / [уклад. Н. Левандовська]. Київ: Київська обласна бібліотека для юнацтва, 2010. 31 с.

40. Пачовський, В. Соната [Текст]. Розсипані перли: Поети «Молодої Музи»; упоряд., автор передм. та приміт. М. М. Ільницький. К. : Дніпро, 1991. С. 305.
41. Поліщук Я.О. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму: Автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.01; 10.01.06; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. К. 2000. 32 с.
42. Прокопенко І. Ф., Євдокимов В. І. Особистісно орієнтоване навчання як інновація. Засоби навчальної та науково-дослідної роботи: Збірник наукових праць. Харків: ХДПУ, 2000. Вип. 13. С. 5–11.
43. Рисак, О. О. Найперше музика у слові: проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. [Текст]. Луцьк: Вежа, 1999. 402 с.
44. Рисак О. О. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст.: автореф. дис. ... докт. філол. наук: 10.01.01; Київ. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 1999. 40 с.
45. Савчук Н. Г. Навчальні літературні ігри. Українська мова та література. 2005. № 34-34 (434-435). 40 с.
46. Сковорода Григорій: Дослідження, розвідки, матеріали. К.: Наук, думка, 1992.
47. Слінчук В. І. Науково-методичний супровід компетентісно орієнтованої освіти. Управління школою. 2011. № 25/27. С. 61-68.
48. Слоньовська О.В. Конспекти уроків з української літератури: Нове прочитання творів. 9 клас. К.: Рідна мова, 2001.
49. Тичина П. Замість сонетів і октав. Київ: Друкарь, 1920. 31 с. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Tychyna/Zamists\\_sonetiv\\_i\\_oktav\\_zb/](https://chtyvo.org.ua/authors/Tychyna/Zamists_sonetiv_i_oktav_zb/) (дата звернення 16.10.2023)
50. Тичина П. Соняшні кларнети. Вид. 2-ге. Київ: Вид. т-во «Друкарь», 1920. 67 с. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Tychyna/Soniashni\\_klarnety\\_zb/](https://chtyvo.org.ua/authors/Tychyna/Soniashni_klarnety_zb/) (дата звернення 15.10.2023)

51. Ткач Л.М. Художні модули українського декадансу (компаративний аспект): дисертація канд. філол. наук: 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Дніпр, 2009. 186 с.
52. Ткаченко Р. Декаданс як проблема авторської свідомості в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття: Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01. Р. Ткаченко. Київ, 2004. 21 с.
53. Ткаченко Роман. Поклик химери: декаданс в українській літературі кінця ХІХ–початку ХХ ст.: монографія. Київ: вид-во «Книга», 2011. 134 с.
54. Українка, Леся. Зібрання творів: У 12 т. [Текст]. К. : Наук. думка, 1975. Т. 1. 448 с.
55. Федоров Ю.В. Концепт зла в сучасній культурі: Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.04; Таврій. нац. ун-т ім. В.І.Вернадського. Сімф. 2002. 20 с.
56. Фесенко В. І. Література і живопис: інтермедіальний дискурс. Київ, 2014.
57. Франко І. Із секретів поетичної творчості. Зібр. тв. У 50-и т. Том 31. Київ, 1979. С. 45–119.
58. Чарнецький, С. Відзвуки [Текст]. Розсипані перли: Поети «Молодої Музи» ; упоряд., автор передм. та приміт. М.М. Ільницький. К. : Дніпро, 1991. С. 578-580.
59. Черкасенко, С. Ф. Твори: В 2 т. [Текст]. К. : Дніпро, 1991. Т. 1: Поезія. Драматичні твори ; упоряд., авт. передм. та приміт. О. Мишанич. 891 с.
60. Чупринка, Г. О. Поезії [Текст] / Редкол.: В.В. Біленко та ін.: Вступ. ст. М. Г. Жулинського. К. : Рад. письменник, 1991. 495 с.
61. Шумейко Т. Ерос у Тичини. Сучасність. 1999. № 5.
62. Яценко Т. О. Інформаційно-комунікаційні технології в системі шкільної літературної освіти: теоретико-методичний огляд. Вісник Чернігівського нац. пед. ун-ту ім. Т. Г. Шевченка. 2016. Вип. 139. С. 144-150.

63. Яценко Т. О. Сучасні підходи до шкільної літературної освіти. Рідна мова : кварталник українського учительського товариства у Польщі. 2013. № 20. С. 40-44.