

Шумило В. Є.

СЕНСОРНІ ОБРАЗИ В МАЛІЙ ПРОЗІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО (культурно-естетичний контекст помежів'я XIX–XX століть)

У статті в рамках культурно-естетичного контексту помежів'я XIX–XX сторіч (формування психології як дисципліни, оновлений погляд на критику словесних творів, інтерес до синестезії тощо) виконано комплексний аналіз сенсорної образності в малій прозі М. Коцюбинського, котрий передбачає розбір зорових, слухових, нюхових, дотикових і смакових елементів. Зокрема огляд здійснено крізь призму теоретичних пошуків доби, які демонструють щонайменше чотири «прототи-пи» на позначення феномена «сенсорний образ» у філологічній царині: «чуттєвий образ» О. Потебні, «змісловий образ» І. Франка, «внутрішній образ» О. Білецького, «акустичний образ» Ф. де Соссюра. Вагоме місце виділено специфіці стильових площин — українській реалістичній традиції та імпресіонізму як ранній формі модернізму; розглянуто поступову зміну техніки М. Коцюбинського в контексті двох стилів. Визначено складний і комбінований інструментарій автора для втілення сенсорних образів: колір, геометрична фігура, сугестія, синестезія, символізація, паралелізм, метонімія, лексичний повтор, художня деталь та ін. Виснувано, що на «реалістичному етапі» творчості М. Коцюбинського переважають зорові образи, заразом на «імпресіоністично-му» — слухові й дотиково-температурні.

Ключові слова: сенсорний образ, зоровий образ, слуховий образ, нюховий образ, дотиковий образ, смаковий образ, температурний образ, «змісли», синестезія, Михайло Коцюбинський, Іван Франко, межа XIX–XX століть.

Творче письмо Михайла Коцюбинського — зразок інтенсивного нанизування зорових, слухових, нюхових, дотикових, смакових компонентів, комплексне дослідження яких стало прогалиною в українському літературознавстві. Сенсорні образи становлять присутнє поле для вивчення, оскільки конструюють емоційну та настроєву ауру художнього тексту, вростають у характеристику персонажів, подеколи впливають на композицію твору. З одного боку, сенсорна образність реалізована в М. Коцюбинського як подісвий рушій, витворювач напружених сцен і переконливого часопростору; з іншого, вона виконує роль психологічного «індикатора», котрий передає емоційний стан героїв, допомагає читачеві яскравіше осягнути переживання й відчуття персонажів. Однак подібна сенсорна строкатість є не тільки індивідуальною стильовою та світоглядною рисою українського письменника; це насамперед одна з панівних тенденцій, що пронизує ціле помежів'я XIX–XX ст., репрезентуючи входження суспільства в нову мисленнєву парадигму.

Із творами М. Коцюбинського в ракурсі сенсорної образності працювали Світлана Кочетова

та Євгенія Снігаренко, Юрій Кузнецов, Ярослав Поліщук та ін. Я. Поліщук вивчає візуальний аспект творів М. Коцюбинського й висновує, що український письменник поступово відходить від традиційних засобів візуалізації (школи Івана Нечуя-Левицького) і завдяки розмаїтému нюансуванню здебільшого розробляє власну стратегію зорового образу (див. [15]). Ю. Кузнецов, витворюючи індивідуальну концепцію мікрообразу (дослідник ототожнює поняття мікрообразу й художньої деталі), здійснює порівняльний аналіз візуальних елементів у М. Коцюбинського, Івана Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, чим надає розглядуваній проблемі виразного компаративістичного вектору (див. [14, с. 54–62]).

Окрім зорового компонента творів М. Коцюбинського, є спроби розглянути слуховий бік у текстах автора. С. Кочетова та Є. Снігаренко означають указаний аспект як «музичний», підтримуючи це залученою теорією екфразису (водночас не забуваймо, що не всі звуки й слухові явища у творах М. Коцюбинського можна окреслити як «музику»). Зрештою, дослідниці приділяють увагу не лише «музичним образам», а й складній звуковій і зоровій асоціативності,

синестезії, засобом евфонії, прийому звуконаслідування, алітераціям й асонансам у творах письменника (див. [12]).

Утім, більшість досліджень, дотичних до сенсорних елементів у художній літературі, головню належить до сфери української лінгвістики (Ірина Бабій, Оксана Волошина, Ірина Гайдаєнко, Валентина Дятчук, Інна Іншакова, Тетяна Семашко тощо). У контексті М. Коцюбинського здійснено кілька спроб лінгвістичного аналізу запахових і слухових явищ у творчості автора. І. Іншакова, вивчаючи одоративну лексику в письменника, ділить її на тематичні групи й звертає увагу на лексичні, морфологічні, словотвірні, синтаксичні особливості виокремлених груп (див. [6]). І. Гайдаєнко досліджує слуховий пласт прози М. Коцюбинського й робить провідний наголос на семантичних відтінках звукових елементів, зосереджуючись на синонімії, дієслівних рядах, різноманітних тропях тощо. Слухові явища в М. Коцюбинського дослідниця кваліфікує переважно за джерелом або характером звуку (див. [3]).

У пропонованій статті **ставимо за мету** кризь культурно-естетичний контекст помежів'я XIX–XX ст. здійснити комплексний аналіз сенсорної образності в малій прозі М. Коцюбинського, який охоплюватиме зорові, слухові, нюхові, дотикові (зокрема дотиково-температурні) й смакові елементи. Серед головних завдань: 1) виокремити в теоретичних пошуках розглядуваної доби «прототипи» на позначення й відчуження феномена «сенсорний образ»; 2) простежити особливості метаморфози сенсорних образів у малій прозі М. Коцюбинського у зв'язку з поступовою трансформацією авторського стилю (від реалістичної традиції до імпресіонізму як ранньої форми модернізму); 3) визначити основний інструментарій для втілення митцем сенсорних елементів.

М. Коцюбинський — письменник, надзвичайно чутливий до своєї доби. У літературному контексті межа XIX–XX ст. засвідчує трансформацію стильової парадигми, відхід від великої форми й надання переваги малій (оповідання, новела, нарис тощо), різке зростання психологізованих описів, активне вплетення до текстів сенсорної образності, згущування колірної палітри, сміливіше експериментування з прийомом синестезії, привернення уваги до відчуття й почуття як таких. Щоправда, окреслені особливості можна пояснити низкою взаємозалежних явищ.

По-перше, наголосімо на змінах у загальному психологічному кліматі, котрі поступово наро-

стають на помежів'ї сторіч; ідеться про перегляд людиною життєвих цінностей, зміщення акценту на внутрішній світ особистості, опору на нові філософські підвалини (Фрідріх Ніцше, Анрі Бергсон, Артур Шопенгауер) тощо. По-друге, візьмімо до уваги й розвиток психології як окремої науки й відповідну зміну вектора в наукових галузях: пробліски поступового зародження психоаналізу як методології (Зигмунд Фройд); у мовознавстві — формування психологічного напрямку (Гейман Штейнталь, Олександр Потебня); у літературній критиці — започаткування активної співпраці з психологією, постання сумнівів у попередній стратегії розгляду словесних творів, згідно з якою текстам «вносили вирок» (Еміль Еннекен, Іван Франко). По-третє, урахуємо й зацікавлення феноменом синестезії як таким: синестезією як медичною аномалією, синестезією в музиці, синестезією як літературним прийомом; набуває поширеності поділ синестезії на «об'єктивну» і «суб'єктивну» (Віктор Сегален, Жан д'Удін).

Немала кількість тодішніх українських митців апелює, приміром, до ідей Ф. Ніцше. На виразні ніцшеанські мотиви натрапляємо зокрема в Миколи Євшана. За критиком у його статті «Боротьба генерацій і українська література», для того, аби в українському просторі змогла вирости «нова культура», потрібно передусім «виховати себе на нову людину», «стати свідомим творцем свого життя»; удатися до більшого «безумства», «оп'яняючого шалу», щоби «скинути з себе останки крамарської тверезості наших батьків» і полюбити розмах великого й гарного [5, с. 53].

Навіть І. Франко, який суперечливо ставиться до Ф. Ніцше, у своїй роботі «Слово про критику» (1896) вказує на «тріумф індивідуалізму». Використовуючи цей мовний зворот, літературознавець порушує проблему видимості митця: тільки тоді твір буде живим і сучасним, коли особа й світогляд автора матимуть найповніший вияв у рукописі; чим більше міститиме текст «живої крові» й «нервів» творця, тим досконалішим «документом» буде, при цьому читачі зможуть намалювати портрет не лише письменника, а і його соціального середовища. За І. Франком, якнайповніше вираження авторської індивідуальності у творах є панівним «окликом» тодішнього часу¹ [18, с. 217].

¹ Однак, принагідно зауважимо, що І. Франку властиво неабияке самозаперечення, приміром, коли літератор наголошує на плеканні в письмі якомога виразнішої особистості автора й водночас не визнає нові модерністичні течії, окреслюючи їх як гоніння за модою, прояви «декадентства», творчу регресивність.

Згадавши ім'я З. Фрейда, обрисуймо й поступове формування психоаналізу як універсальної методології. У часи вченого злагоджено практиковано тільки психіатрію, котра, за словами психоаналітика, виводячи клінічні картини хвороб, спирається винятково на «видиме» (натомість психоаналіз звертається до «невидимого»), тобто фактично бачить лише патологію, ненормальне. Заразом психологія послідовно заповнюватиме прогалини психіатрії, зважатиме на особливості людської психіки взагалі, а не винятково на відхилення. У цьому контексті З. Фрейд висвітлює і психоаналіз, зазначаючи, що психоаналітична практика має на меті поставити психіатрію на відсутні допоки психологічні підвалини [20, с. 11].

Очевидно, «невидиме» охоплює і «несвідоме». В українському просторі про несвідоме, посилаючись на немалу кількість німецьких учених, міркує І. Франко. Зі свого боку, за «несвідомим» (Едуард Гартман) зринає поняття «нижньої свідомості» (Макс Дессуар), яку український літературознавець називає «гніздом пересудів і упереджень»; джерелом неясних поривів, симпатій та антипатій; «магазин думок і почувань». Нижня свідомість — великі масиви людського пізнання, які лежать у душі, «як золото в підземних жилах». Тими, хто відкриває загалу підсвідоме, якраз є митці, що здобувають ці «заховані скарби» не зусиллями власної волі, а крізь сильну «психологічну бурю» [19, с. 61]. Зрештою, несвідомі елементи вкрай важливі в літературній творчості, оскільки тепер, на межі століть, письменство розглядають не просто як синтез біографічних (Шарль-Огюстен де Сент-Бев) і соціальних (Іпполіт Тен) впливів на працівників пера, а і як результат їхньої «високої та скомплікованої психологічної діяльності» (формулювання І. Франка).

Зазнає змін на зламі сторіч і погляд на літературну критику. Так, за Е. Еннекеном, критика художніх творів може мати дві основні стратегії: для першої властиво суто критикування, оцінка, винесення вироку; для другої — прагнення з'ясувати особливості твору головно у зв'язку з трьома принципами: естетичним (аналіз «естетичних емоцій» і засобів їхньої реалізації), психологічним (вивчення того, як у творі відбито постать автора) і соціологічним (розгляд передусім шанувальників митця, що допоможе конструювати культурно-історичне середовище твору). Якщо для першого типу більш характерна назва «літературна критика», то для другого — «наукова критика», або «естопсихологія». Відповідно до Е. Еннекена, саме друга стратегія

повинна стати взірцевою: суть потужної праці з естопсихології полягає в тому, щоби визначити риси твору, ухилившись від його оцінки [23, pp. 1–23].

Не оминає тему критики словесних творів, знову-таки, І. Франко. На його думку, критик літературний не зобов'язаний досягти такої об'єктивності, як критик науковий, проте він повинен «супроти авторового суб'єктивізму висунути свій суб'єктивізм», адже не може відкинути власної особистості. Із цього випливає Франкове розрізнення поетичної і наукової сугестії. Поет мусить розворушити свої чуття та завдяки цьому розширити зміст нашого внутрішнього «я»; натомість учений апелює до розуму. Однак розумові засоби підлягають тим самим психічним законам зіплення, асоціативності образів і ідей, що й уява та чуття. Тому є логіка стверджувати, що певна часточка поетичної сугестії закладена і в науковій. Тож що «доказнішим» має бути матеріал, то сильніше критик повинен боротися з цією часточкою поетичної сугестії, щоби не стільки оцінювати, скільки пояснювати вже готові здобутки літературної творчості, «розжовувати» їх для публіки, популяризувати для широкого загалу [18, с. 214–216].

У зв'язку зокрема зі спробами розмежувати свідоме і несвідоме на зламі сторіч неминуче виникає мистецьке, медичне й наукове зацікавлення феноменом синестезії. Поет і водночас лікар В. Сегален завважує про загальну боязкість щодо занурення в подібну тему, ігнорування синестезії, але нині настає час відкрито визнати її існування [24, pp. 57–58]. За французьким композитором Жаном д'Удінім (справжнє ім'я — Альберт Козане), саме «нервова витонченість», або «нервова загостреність» («hyperacuité nerveuse»), останнього століття сприяє стрімкому зростанню уваги до наведеного явища. Також музикознавець пробує прив'язати до синестезії свою поступальну концепцію мистецького наслідування у зв'язку з віковими періодами людини: дитинство — період синтетичний, загальне наслідування; юність — період аналітичний, точне наслідування; зрілість — період рівноваги, вільне наслідування; старість — період вторинного наслідування (наслідування наслідувань), спад. Відповідно, і синестезія переживає майже аналогічні етапи розвитку: синтез, аналіз і згодом рівновага. Межа XIX–XX ст. — стадія поступового переходу від принципу аналізу до рівноваги [25, р. 30].

Прикметно, що і В. Сегален, і Жан д'Удін уживають слово «синестезія» в множині («les synesthésies»). Це засвідчує специфічне розумін-

ня синестезії: на межі століть її сприймають радше не як суцільне явище (на відміну від сьогодення), а скоріше як конкретні випадки реалізування характерних «відзвуків» — «une sorte d'écho», як формулює Жан д'Удін. Це також, імовірно, відсилає до поезії Шарля Бодлера («Correspondances» — «Відповідності»). Зі свого боку, як було вказано раніше, В. Сегален окреслює дві категорії синестезії: синестезія як хворобливе явище в медицині, галюцинація, коли людина не спроможна відокремити одне відчуття від іншого (первинна, об'єктивна, сприйнята синестезія) і синестезія як естетичний принцип у мистецтві й творчості, котрий працює за механізмом аналогії, себто свідомий синтез певних відчуттів (вторинна, суб'єктивна, індукована синестезія) [24, pp. 62–63].

Тож усеохопна «психологізація» (від гострого зацікавлення синестезією до буквального зародження психології як дисципліни) зумовлює «повноліття» сенсорного образу на помежів'ї XIX–XX ст. Замість того, щоби виступати додатковим описом до предмета чи явища, сенсорний образ, часто взаємодіючи з метафоризацією та метонімізацією, набуває відносної автономності, більшої концептуалізації. Очевидно, від сенсорики прокладено й найближчий шлях до людських вражень, емоцій, почуттів, адже саме органи чуття беруть участь у формуванні нашого світосприйняття й витворенні реакцій на явища, події.

Сам М. Коцюбинський читає праці, дотичні до психології, про що він пише у своїх листах до дружини (водночас упадає в око характерна метонімія): «Вечір так збіг неспокійно, бо хоч і читав свою психологію², а проте частенько одривався...» [11, с. 122]; «Почав читати — чи краще — розвів психологію» [11, с. 81]. Дослідник Ю. Кузнецов реконструює психологічну лектуру М. Коцюбинського, до якої входили здебільшого зарубіжні праці, перекладені російською мовою є 1890-х. Серед них — «Нарис психології» Вільгельма Вундта, «Фізіологія пристрастей» Шарля Летурно, «Геніальність і божевілля» Чезаре Ломброзо, «Психологія почуттів» Теодюля Рібо, «Есе про безсмертя з ракурсу еволюційного натуралізму» Арманда Сабатьє та ін. [13, с. 35].

Зрештою, глибокі психологічні портрети, невидиме й зокрема несвідоме, синестезійні описи — це якраз те, що М. Коцюбинському вдається випрацювати на «імпресіоністичному етапі» власної творчості. Невидиме і несвідоме,

до прикладу, особливо промовисто віднаходять вираження в новелі «Подарунок на іменини», де корелюють із технікою імпліцитного опису, сугестією, натяканням. Так, письменник не прямо пише про напружену й тривожну атмосферу в яру перед вішанням, а тонко змальовує її кризь, здавалося би, віддалені образи: важкі хмаринки, що «червоно тліли, наче дубовий вугіль»; «водянисті, блукаючі очі Якіма», «холодний полиск рушниць», «дрібне, метушливе шептання груші»; пташка, яка обзивалася коротким уриваним писком, [10, с. 249–250] тощо. Водночас Карпова рука, що тремтить у білій рукавичці, утілює буквально неусвідомлене чи принаймні неконтрольоване чоловіком хвилювання через приведеного сина.

Випадіння аналізу сенсорної образності з сучасного українського літературознавчого дискурсу може зумовлювати відсутність в українській гуманітаристиці вичерпної теорії сенсорного образу. Докладно вивчати сенсоріку в літературознавчій оптиці серед вітчизняних науковців почали лише в XXI ст. Розробки в цій сфері належать зокрема Наталі Яременко. У власній статті дослідниця виводить таке трактування «сенсорного образу», тісно пов'язуючи визначення із соціокультурним феноменом тілесності: це образ, окреслений його предметністю, тобто будь-яким зовнішнім (стосовно суб'єкта) фрагментом дійсності, котрий репрезентує відчуття певного навколишнього елемента [22, с. 156].

Вочевидь, у теоретичному полі кінця XIX — першої половини XX ст. не існувало чітко сформованого поняття «сенсорний образ». Утім, на українській філологічній ниві яскраво прорізувалися своєрідні «прототипи» для позначення, відчуття й опису аналізованого феномена. Ідеться насамперед про поняття «чуттєвого образу» О. Потебні (1892), «зміслового образу» І. Франка (1898) й «внутрішнього образу» Олександра Білецького (1923). Побіжно охопимо й «акустичний образ» швейцарського лінгвіста Фердинана де Соссюра (1916).

Концепція «чуттєвого образу» О. Потебні тісно пов'язана з різницею між почуттям і думкою. За вченим, думка має своїм змістом щось наявне, натомість почуття є завжди новим, воно не зберігає для свідомості жодних слідів попереднього [16, с. 217]. Також О. Потебня розмежовує загальні почуття та вищі. Загальні — ті, котрі мають значення винятково для підтримання людського організму і котрі є безплідними для душевного розвитку. Вищі — це вже ті, у яких людина віднаходить їхнє власне достоїн-

² Виділення напівжирним тут і далі моє. — В. Ш.

ство, красу [16, с. 214]. У показниках загального почуття помітні два аспекти: 1) враження від властивостей, приписуваних нами зовнішнім предметам і власному тілу; 2) оцінка цих вражень для нашого індивідуального буття з боку задоволення й незадоволення [16, с. 210]. До слова, теж бінарну структуру, проте вже «духового життя в границях свідомості», подає й І. Франко; воно постає з двох категорій явищ: 1) враження — образи та їхні комбінації — думання; 2) афекти — чуття — пристрасті [19, с. 75].

Урешті, «чуттєвий образ», за О. Потебнею, — це враження від певного об'єкта, які щоразу зливаються одне з одним і в спогаді відтворюються разом, виступаючи для думки постійною величиною [16, с. 32]. Таким способом, у «чуттєвому образі» маємо справу з несвідомим злиттям кількох образів, одержаних у різний час [16, с. 35]. Єдність «чуттєвого образу» залежить не стільки від тотожності складових, скільки від легкості, з якою одна складова відтворювана за іншою. Приміром, за вимови слова «золото» спадає на думку передусім колір, а вага, звук можуть і зовсім не спасти, бо не кожного разу, спостерігаючи золото, ми зважуємо його або чуємо характерний звук [16, с. 33]. Такими, стисло, є особливості почуття й «чуттєвого образу», як їх трактує в психолінгвістичному аспекті О. Потебня.

І. Франко, оперуючи поняттями «змислу» й «змислового образу», стає ближчим до розгляду порушеної проблеми саме в контексті літературної творчості. Завдяки розвитку психології як окремої науки наприкінці XIX ст. відбувається звуження тієї сфери, за яку відповідає естетика. І. Франко пише, що початково естетику розглядали в більш широкому розумінні: як науку про чуття, себто про роль «змислів» у сприйнятті й відтворенні світу. Але тепер зв'язки навколишніх образів зі «змислами» стали зоною відповідальності психології, а для естетики лишилася тільки та царина, що апелює до краси в природі або мистецтві [19, с. 77]. Тож, за І. Франком, «змислові образи» належать головню до двох сфер аналізу — психології та естетики. Якщо вивести з тверджень І. Франка поняття «змислового образу», то можемо окреслити його як образ, у серцевині якого закладено пряме апелювання до одного чи кількох із п'яти «змислів», тобто органів чуття (зору, слуху, нюху, смаку, дотику).

У сприйнятті людиною зовнішнього світу І. Франко багато в чому суголосний з О. Потебнею. Перший стверджує: усе, що ми знаємо, до-

ходить із довкілля до наших мозкових центрів за посередництвом «змислів». Зрештою, ми сприймаємо навколишній світ не таким, яким він є насправді, а таким, яким показують його наші «змисли» [19, с. 77]. Схоже пише й О. Потебня: зовнішнє спостереження передусє внутрішньому [16, с. 218]; яблуко, яке бачу, тримаю, нюхаю, їм, я не вигідавав, але воно існує для мене настільки і в такому вигляді, наскільки і як воно сприймане мною [16, с. 278]; узагалі все те, що ми називаємо світом і ставимо поза собою як сукупність речей, є сплетенням саме наших душевних процесів [16, с. 277].

Співзвучні І. Франко та О. Потебня й стосовно тези про внутрішню діяльність душі. Так, за І. Франком, наш організм не тільки є рецептивним апаратом, а й володіє «органами власної внутрішньої діяльності», які мають п'ять головних виявів: пам'ять — репродукує враження або імпульси; свідомість — відчуває враження й імпульси як щось окреме від нашого внутрішнього «я»; чуття — реагує на зовнішні або внутрішні імпульси; фантазія — комбінує й перетворює образи; воля — спрямовує наші фізичні чи духовні сили в одному напрямі [19, с. 77–78]. Згідно з О. Потебнею, за поєднання сприйнятих в окремі кола відповідає достоту душа, що певною мірою можна назвати її самодіяльністю. У цьому ракурсі душа, хоч і не виявляє повної свободи, проте демонструє власну природу [16, с. 32].

І. Франко й О. Потебня фактично розкривають вагомість дослідження сенсорних образів у контексті літературознавства: органи чуття автоматично отримують інформацію з довкілля; душа вибирає «найцікавіші» відомості, ретельно опрацьовує їх за допомогою п'яти згаданих виявів — і в такий спосіб постає не тільки унікальний світогляд, а й творчість, зокрема літературна. Звідси й випливає, що саме сенсорика — один із першорядних «мисливців» за матеріалом для людської музи. Цінним є й те, що І. Франко побіжно описує технічні механізми творення сенсорних образів: коли всі образи «б'ють» в одну точку, чуємо широкий подих, гармонію; натомість коли митець нагромаджує поруч такі «змислові образи», які водночас заторкують різні «змисли», читач відчуває неспокій, тривогу, роздратування. Урешті-решт, майстерний письменник уміє підібрати такі слова, котрі найшвидше й найлегше викличуть у реципієнта конкретний спектр «змислових» вражень [19, с. 85].

У першій половині XX ст. маємо також концепцію «внутрішнього образу», що належить **О. Білецькому**. Дослідник, подібно до О. По-

тебні й І. Франка, розглядає аналізований тип образу переважно в контексті двох сфер — психології та естетики. Утім, провідним в О. Білецького таки стає літературознавчий аспект. Новий акцент ученого — оптика крізь процес народження літературного тексту (недарма центральний концепт праці дослідника — «майстерня»). Згідно з літературознавцем, «внутрішній образ» — елемент художнього тексту, котрий усотує душевні враження творця; ці враження можуть бути зоровими, слуховими, змішаними та ін. Окрім властивостей як таких, аналізований образ має певне джерело: пряме — тобто переживання самого автора, його активні й пасивні враження; і непряме — чужа розповідь, прочитана книга, газетне повідомлення, отриманий лист тощо [1, с. 20].

Заразом «внутрішній образ» варто розглядати не як автономне художнє явище, а як одну зі сторін «образу», який, окрім «внутрішнього» боку, має ще й «зовнішній». Таким способом, своєрідним аналогом «внутрішнього образу» може бути «зміст» — те, що відчуваємо, спостерігаємо й аналізуємо тільки суб'єктивно, а еквівалентом «зовнішнього образу» — «форма» — те, що передбачає об'єктивність розбору. У будь-якому художньому творі зміст і форма становлять концептуальну єдність [1, с. 22]. З іншого боку, О. Білецький розглядає «внутрішній образ» як щось тотожне до творчого задуму автора. За такого контексту можна виділити цілий ряд психологічних і стилістичних критеріїв щодо втілення «внутрішнього образу»: форма (зв'язна чернетка або хаотичні записи), мова (слова, фрази, стиль), техніка (спектр прийомів) тощо [1, с. 20].

У міркуваннях навколо специфіки «внутрішнього образу» О. Білецького мимоволі виникають асоціації з поняттям «внутрішньої форми слова», переосмисленим О. Потебнею з Вільгельма фон Гумбольдта. Відповідно до українського вченого, «внутрішня форма слова» — це «центр образу», «стихія образу»; ознака слова, яка переважає над іншими й завжди повертається у свідомість [16, с. 33–34]. Образ у О. Білецького має дві сторони — «внутрішню» і «зовнішню», тим часом слово в О. Потебні має дві форми — так само «внутрішню» і «зовнішню». Прикметно, що «зовнішній» бік образу О. Білецький називає якраз «формою». Корелює і згадка суб'єктивно-об'єктивного критерію в дослідників. Так, в О. Білецького все чітко: «зміст» аналізований тільки суб'єктивно, а «форма» — об'єктивно. Водночас в О. Потебні складніше: «зовнішня форма» («звук») — це матеріал,

підпорядкований думці, який об'єктивує художній образ; «внутрішня форма» — не стільки «зміст», скільки «образ, що вказує на цей зміст» («образ образу», себто «уявлення»); ба навіть, одна тільки «внутрішня форма слова» може мати як об'єктивну сторону (зведення ознак образу до однієї), так і суб'єктивну (специфіка збирання цих ознак в одне коло) [16, с. 46–47].

За О. Білецьким, не всі отримані враження однаковою мірою схильні до словесного вияву. Хоч би яким парадоксальним це здавалося, але що простіші враження й відчуття, то складніше їх передати. Ідеться передовсім про смак і запах, адже вони мають найменший ряд лексичних одиниць для позначення. Про брак автентичних засобів для характеристики запаху та смаку зазначає й І. Франко. Суголосний О. Білецький з І. Франком і в тому, що перший виокремлює «явища нашої свідомості в плані індивідуальному й соціальному» (чуття, інтелект, воля, фантазія, пам'ять тощо [1, с. 137]), а це, вочевидь, корелює із Франковою тезою про п'ять «головних об'явів душевного життя» (пам'ять, свідомість, чуття, фантазія, воля).

Останній із чотирьох розглядуваних «прототипів» сенсорного образу як поняття й феномена — «акустичний образ» Ф. де Соссюра. Поняття «акустичного образу» Ф. де Соссюра («l'image acoustique») впливає з дотичної теорії лінгвістичного знака. Мова, у розумінні лінгвіста, — система знаків; знаковий характер мови фактично постає її диференційною властивістю. Лінгвістичний знак — подвійна одиниця, котра поєднує поняття (позначене, сигніфікат) та акустичний образ (позначення, сигніфікант). Ці обидві сторони лінгвістичного знака психічні та з'єднані в мозку асоціативним зв'язком. За Ф. де Соссюром, «акустичний образ» є не матеріальним звучанням, не чисто фізичною річчю, а психічним відбитком цього звучання, уявленням, яке отримуємо про нього від органів чуття [17, с. 86–89]. Звідси висновуємо, що лінгвіст розуміє слово «акустичний» не як «звуковий», а радше як «чуттєвий», і з цього боку «акустичний образ» Ф. де Соссюра певною мірою стає наближеним до «чуттєвого образу» О. Потебні.

У власних художніх тестах М. Коцюбинський ідейно й технічно доволі близький до концепцій і тверджень чотирьох науковців³. Приміром, по-

³ Ба більше, М. Коцюбинський частково читає працю «Із секретів поетичної творчості» І. Франка (розділ «Психологічні основи»), про що свідчить епістолярний матеріал: у листі до Віри Коцюбинської від 16 лютого 1898 р. письменник указує на читання ним чергового випуску «Галицького вістника» («Літературно-наукового вістника»), де й розміщена публікація І. Франка.

няття «постійної величини» О. Потебні завдяки критерію постійності, або повторюваності, має перегуки з літературознавчим поняттям мотиву: М. Коцюбинський часто вдається до вибудовування цілих мотивних комплексів у малій прозі. «Внутрішній образ» в інтерпретації О. Білецького, уособлюючи зміст, власне-внутрішнє, індивідуальність наповнення, перегукується з потягом М. Коцюбинського до неочевидності, закодованості багатьох образів, ідей, порушуваних проблем, до глибокого прихованого значення зображуваного. Але найголовніше — основною точкою перетину в чотирьох концепціях є теза про те, що людина бачить світ не таким, яким він є насправді, а таким, яким їй показують його власні органи чуття, «змисли». Це красномовно корелює із суб'єктивним викладом як принципом літературного письма, котрий поступово запановує на межі XIX–XX ст.: коли модернізм поволі витісняє реалістичну традицію, спостерігаємо послідовний відхід від прагнення до об'єктивного й завважуємо входження в царину суб'єктивного.

Як відомо, творчість М. Коцюбинського, зокрема мала проза, помережана кількома стильовими площинами: оповідання «Харитя», «Ялинка», «П'ятизлотник», «Ціпов'яз», «Маленький грішник» тощо, а також тексти бессарабської тематики («Помстився», «Пе коптьор», «Посол від чорного царя» та ін.) демонструють належність до реалістичної традиції; тексти кримського циклу («В путях шайтана», «На камені», «У грішний світ», «Під мінаретами») й етюд «Лялечка» — перехідні між реалізмом та модернізмом; «Цвіт яблуні», «Сміх», «Він іде!», «Невідомий», «В дорозі», «Intermezzo», «Дебют», «Що записано в книгу життя», «Подарунок на іменини» та ін. репрезентують імпресіоністичний стиль; окрім того, твори італійської тематики «Сон», «На острові», а також цикл «З глибини» містять укралення символізму.

На «реалістичному етапі» творчості подибуємо в М. Коцюбинського безперечну перевагу зорових образів. Заразом оскільки автор виходить із художньої школи Івана Нечуя-Левицького, то спочатку має багато спільних зі своїм літературним учителем візуальних прийомів. По-перше, у пейзажах обох митців натрапляємо на специфічний тип зорової метафори, у котрій порівняльно-образною складовою виступає тканинний елемент побуту: стрічка, рукав, пояс, полотно, скатерть, рушник, килим, рядно тощо (Рось, як синя стрічка; поле, вкрите снігом, мов білою скатеркою, та ін. — докладніше див. [21]). По-друге, фіксуємо в письменників схожу домі-

нантну палітру кольорів (як зорових феноменів), відтворювану в текстах: найчастіше вживаними барвами є чорна, біла, червона, золота (подеколи й зелена, синя). По-третє, і Іван Нечуй-Левицький, і М. Коцюбинський, демонструючи палку любов до рослинного світу, удаються до частого опису квітів саме з ракурсу зорового сприйняття; спільним нерідко постає і асоціативне прив'язування квітів до жінки або дівчини, зокрема до її незайманості, духовної чистоти, вроди.

Утім, уже на «імпресіоністичному етапі» М. Коцюбинський починає надавати перевагу слуховим і дотиково-температурним образам, а не зоровим. Це може впливати з того, що реалістичне письмо з огляду на стриженевий принцип якнайточніше відобразити дійсність і якнайглибше її проаналізувати цінує насамперед прямоту, експліцитні описи, документальність і чіткість малювання. А оскільки людина близько дев'яноста відсотків інформації про довкілля сприймає крізь зір, то саме він стає найуживанішим інструментом реалістів. Натомість слухові, запахові, дотикові й смакові елементи — це те, що набагато складніше зафіксувати, вибудувати, концептуалізувати; ці плани людина домислює, як правило, або коли вона не отримала достатніх відомостей крізь зір, або коли вона прагне здобути додаткову інформацію про предмет чи явище. М. Коцюбинський — один із тих авторів, хто «реабілітує» ці чотири типи сенсорних образів і ставить їх на один щабель із зоровими. Імпресіонізм письменника ніби говорить про те, що не треба довіряти тільки зору, себто одному «постачальнику» вражень; слух, нюх, дотик, смак теж здатні розкрити навколишній світ, видобути з нього цінні спостереження, викликати переживання й емоції всередині людини.

Доказів зміщеного сенсорного акценту на «імпресіоністичному етапі» творчості М. Коцюбинського — щонайменше два. Перший: у пізніших текстах фактично повністю зникають «тканинні» зорові метафори, згадані нами в контексті Івана Нечуя-Левицького. Часто М. Коцюбинський, замість підбору порівнянь до конкретних візуальних елементів, удається тепер до загального опису навколишніх об'єктів, малювання їхніх «контурів», уловлювання цільної емоційної аури, настроєвої атмосфери: «*Сіро і сумно ставало на острові по заході сонця: всі фарби линяли, як в акварелі, що її підмочили*» [10, с. 168]. Урешті-решт, відступ від Нечуєвого порівняльного арсеналу змушує автора шукати нові інструменти й стратегії будування зорового образу — передовсім ними стають синестезія, сугес-

тія, багатошарова метафоризація, оновлений набір порівнянь, удавання до відтінковості (якщо мова про кольори) тощо.

Другий доказ впливає з того, що для виявлення зміщеного сенсорного акценту можемо виконувати компаративний аналіз сюжетно й тематично подібних сцен у М. Коцюбинського з текстів раннього й зрілого етапів творчості. Один із таких прикладів — змалювання бурі в етюді «Лялечка» і в новелі «На острові». У першому творі в зображенні погодного лиха переважає зоровий план: «чорна смуга», «вогняне море», «темін», «проблиски світла», «кривий усміх», «чорні зуби», «біла лава», «чорна сильветка з тополь, з хат і вітряків в огняних рамах», «спалахнув сірник» тощо. Рівночасно в другому тексті достеменно першість посідає слуховий план: істеричний, пискливий крик, сміх і плач телефону; «тривожні шуми», «щось ходить», шелест паперу, деренчання шибок, штовхання стін тощо. Окрім того, у «Лялечці» письменник прямо заявляє перед читачем: «*Неодмінно буде буря...*» [9, с. 69]; також нам повідомляють, що Раїса вже з самого ранку відчуває тривогу в тілі. А ось у новелі «На острові» змалювання бурі спочатку імпліцитне; М. Коцюбинський уживає прийом сугестії, щоби розкрити істинний об'єкт описування (бурю) крізь сторонні образи: незрозумілий шурхіт; телефон, що істерично пищить і сміється; стогони, рух стін. Лише наприкінці автор підіймає таємничу завісу й повідомляє коротким промовистим реченням: «*Тоді я догадуюсь: буря*» [10, с. 280]. Експліцитність та імпліцитність у змалюванні бурі підкреслює належність двох текстів до різних стильових площин.

Зорові образи

Здійснивши загальний огляд «реалістичного» й «імпресіоністичного» періодів творчості М. Коцюбинського з ракурсу сенсорних елементів, перейдімо до аналізу окремо кожної групи сенсорних образів у малій прозі автора. Доцільним вважаємо почати із **зорових**. Як уже було зазначено, у творах письменника, належних до реалістичної традиції, переважає саме зоровий план. Так, натрапляємо на ряд яскравих візуальних елементів у ранньому оповіданні «Харитя»: червоні кісники, біла голівка й білі зубки дівчини, срібний промінь місяця, смуглявий вид Хариті тощо. Наведені кольороназви не просто ідентифікують об'єкти, а й містять у собі промовисту семантику, виступають як народнопоетичні символи: червоний уособлює молодість, диво-

чу вроду; білий — чистоту, невинність, акуратність; срібний — вишуканість, природну красу.

В оповіданні «Маленький грішник» зоровий план найінтенсивніше втілено в описах барвистої весни та далекого метушливого міста. Близьк снігу, розмаїтість кольорів, небесна блакить, шпичасті верхівки міських церков становлять велику спокусу для маленького Дмитрика. Таким способом, зорові образи увиразнюють співіснування й протиставлення в тексті двох просторів: сіра, нудна, тісна хата і строкатий, шумний світ поза хатою, у якому буяє весна; вагома частина другого простору — місто з його гамором і вишуканими атрибутами. Контраст двох локусів реалізовано й з психологічного боку. Удома Дмитрик відчуває гострий жаль і сум щодо хворої матері, а як тільки переступає поріг, одразу забуває про пригніченість, спокушаючись дитячими веселощами й весняними барвами. Поріг — уособлення перехідної межі, зміни просторів.

В оповіданні «П'ятизлотник» автор підходить цілком оригінально до візуальної складової та показує нам обличчя героїні незвичним способом — ніби з ракурсу вогника, котрий горить у печі: «*Веселе полум'я жваво стрибало по соломі, осявало старе, борознами пооране обличчя Химине, плигало по стіні золотим зайчиком*» [8, с. 104]. Водночас, зважаючи на проблему голоду, що пронизує все оповідання, варто вказати й на образ хліба. Лежачи на полиці перед очима персонажів, істивний виріб виступає неабияким зоровим «подразником»: «*...Окраєць хліба з полиці ліз перед очі, обертався на всі боки та мов примовляв: “Подивіться на мене, який я малий, нема чого й кусати, та це й останній!..”*» [8, с. 107]. У цьому контексті хлібину також обіграно як скарб, велику цінність, що реалізовано крізь специфічну паремійну одиницю, яка охоплює зоровий план: «*А хліб же тепер — не дай господи — дорогий: не знати, чи кусати його, чи дивитись на його...*» [8, с. 105].

Візуальний аспект образку «Пе коптьор» найяскравіше втілений у зовнішності головних героїв (Йона й Гашіци), ідеться не лише про одяг та обличчя, а й фігуру, стан: «*Тонка бомбакова сорочка щільно обіймала її молоде тіло, рельєфно обмальовувала круглі плечі, міцні руки, високі трямкі перса*» [8, с. 259]. Оскільки більшість подій триває вночі, серед кольорів найчастіше виринає чорний. Барва підкреслює певну моторошність, холод, ауру заборони й спокуси; підсилює напругу навколо таємниці, що її приховує молода пара від батьків.

Один із наскрізних зорових образів у малій прозі М. Коцюбинського — образ танцю; на

нього натрапляємо як у ранніх текстах, так і в пізніших. Вартим уваги є те, що автор змальовує дійство танцю не крізь звук (музику), а переважно крізь зорове сприйняття; звук у цих випадках — лише допоміжний інструмент. Так, у нарисі «В путах шайтана» танець іновірців передано мікрообразами метеликів і квіток, котрі кружляють у повітрі: «*Мов різнобарвні метелики, пурхають дівчата по зеленому моріжку, а хлопці підбігають до них... і крутяться разом, як зірвані вітром квітки...*» [9, с. 43]. Підкреслена тут пістрявість танцю уособлює свободу, звабливість, відкрити радість життю, недоступні для кримської татарки Емене з огляду на мусульманські звичаї її родини. Танець у вже згаданому образку «Пе коптьор» М. Коцюбинський зображує головню крізь ряди молодих облич, строкагий одяг, що химерно рухається, і хмари куряви, котра здійсмається від інтенсивного руху й тупоту юних танцівників. У цьому тексті головний акцент зроблено на русі, барвистості танцюристів.

В образку «Він іде!» подибуємо «танець дзвонів». Автор не стільки описує характерний звук дзвонів, скільки вдається до багатошарової метафоризації та засобу синестезії і вибудовує багатокомпонентний візуальний образ, наближений зокрема до танцю: «*...Коли дзвони, схитнувшись разом, пішли у танець, великі, середні й маленькі, і заскакали в повітрі, як метелиця, з усіх усюдів сипнули люди, так наче дзвони тягли їх до себе*» [9, с. 252]. У наведеному тексті М. Коцюбинський почасти апелює до архаїчної культури танцю: сакральне дійство, обрядовий контекст, зв'язок зі смертю. Семантика смерті корелює з картиною єврейського погрому, відтвореною в образку. Інтересно, що автор також свідомо чи несвідомо створює асоціативну гру слів: «метелиця» — це позначення не тільки хуртовини, а й народного однойменного танцю зі швидкими змінами фігур.

У пізнішій новелі «Як ми їздили до Криниці» коло танцівників набуває візуального порівняння з криницею; фіксуємо підкреслення тісного простору, надзвичайної близькості людей, що зумовлено специфікою танцю як такого. Саме в цьому тексті спостерігаємо також виразний слуховий і дотиково-температурний план щодо танцю, що вкотре засвідчує перехід М. Коцюбинського на пізньому етапі творчості від надання переваги зоровому плану до надання переваги слуху, нюху, дотику, смаку: «*Як тільки ми стали, я зараз чую на своїх плечах чуже мені тіло, а коло вуха тепле дихання*»; «*...Ноги все одбивають сильно той самий такт, одлічують точно,*

немов годинник, хвилини» [10]. У повторюваних монотонних звуках, у ритму як такому М. Коцюбинський нерідко відчуває фатальність, тривогу, неминучість, приреченість на вічне існування: згадаймо одноманітні звуки вітряків із новели «Intermezzo» і рівномірний стук калатала й годинника з етюду «Цвіт яблуні».

У контексті малої прози М. Коцюбинського можна говорити й про **світлові (ілюмінаційні) образи** як різновид зорових. На ранньому етапі творчості світло і темрява виступають в автора радше алегорично, підтримуючи давній тоpos «учення — світ, а невчення — тьма». Ба більше, цей мандрівний мотив прямо фігурує в самого М. Коцюбинського, приміром, у назві твору «Андрій Соловійко, або Вчення світ, а невчення тьма». В оповіданні «Посол від чорного царя» Солонина на основі окреслених алегорій утворює відповідну гру слів і сенсів: «*Я... рушив на село, тільки вже не послом від чорного царя, а від царя ясного, що йому наймення світло знаття і любові*» [9, с. 16]. Зрештою, для раннього М. Коцюбинського світло як таке — уособлення знань, просвітницької діяльності, освіченості; натомість темрява — означення неграмотності, невігластва, неучтва тощо. Такі смислові наповнення світла й пільми на початку авторової творчості анітрохи не дивують, оскільки є широко застосовуваними в українській реалістичній традиції загалом. Наприклад, Борис Грінченко в праці «Перед широким світом», говорячи про «розділені безоднею» українську «інтелігенцію» та «народ», часто оперує відповідними метафорами: «велика ворожа темрява», «темні маси», «сліпі очі», «видючі очі», «соняшна блакить», «перші проміні», «непрозора завіса» та ін. [4, с. VIII–IX].

Один із найприкметніших ілюмінаційних образів у М. Коцюбинського — сонячний промінь із казки «Хо», про котрий пише зокрема Ю. Кузнецов. Маленька смужка світла, що бореться з темрявою, намагається проникнути в найпотамніші кутки альтанки, де перебуває Ярина Дольська. Письменник не просто використовує засіб персоніфікації, а й вибудовує цілу ситуацію. Якщо дотримуватися тези Ігоря Качуровського про те, що ситуація є сукупністю мотивів, котрі виступають одночасно [7, с. 15], то у випадку аналізованої сцени можемо виділити мотиви сонячного променя, темної замурованої альтанки й щільного дикого винограду, який обрис альтанкою і не пускає світлову пляму досередини; ці мотиви активно взаємодіють між собою і створюють ситуацію: «*Вже що не робить світло: і зайчиком плигає біля альтанки,*

пробившись крізь листя горіха, і золотою сіткою пада на землю, і мигтить, і переливається, намагаючись присунутися ближче до темного закутка — та ба! Ніяк не може» [8, с. 172]. Для втілення додаткової напруги М. Коцюбинський уживає тут розгорнуту синтаксичну структуру періоду, котра зазвичай є бінарно членованою: одна частина (протазис) демонструє інтонаційне підвищення й смислову напруженість, а інша (аподозис) — пониження й завершальність.

Звернімо увагу й на те, що сонячна пляма ніби здатна набути будь-якої форми й агрегатного стану (то вона фігурує як зайчик, то намагається процідитися всередину як струмок води), це ще більше підтверджує метафоричне опрацювання та яскравість образу. Схожі думки висловлює і Ю. Кузнецов. Сонячну смужку літературознавець характеризує як художню деталь і завважує: їй приділено стільки уваги, що вона поступово стає «елементом сюжету» [14, с. 71]. У міркуваннях дослідника варто уточнити: зазначений образ (або деталь) постає радше не елементом сюжету, а засобом розгортання сюжету, адже саме проникнення до альтанки й подальша «мандрівка» сонячної плями приводять читача до загадкового документа, котрий лежить перед Яриною і з котрого зав'язуються нові події у творі. Згодом М. Коцюбинський підкріпить реалізований образ у тексті такою алегорією: «...Світло — то ідея, що дала зміст життю, то свідомість своїх обов'язків...» [8, с. 187]. У пізніших творах письменника світло і темрява фактично повністю втрачають попередні алегоричні забарвлення й виступають радше зображальними або технічними засобами для творення інших образів.

Подеколи світлові образи в М. Коцюбинського можуть виконувати роль своєрідного засобу антиципації, себто натякати на емоційний зміст подій, котрі розгортатимуться далі. Такі випадки фіксуємо в новелі «Подарунок на іменини», де «гострий» червоний промінь світла, відбиваючись то в ложці, то в гудзиках, ніби передбачає моторошність і трагічність подальших подій: психологічна травма Дорі, повішена жінка, конфлікт між батьком і сином, розбита «кар'єра» Карпа Зайчика тощо.

Окремим рядом світлових образів у М. Коцюбинського, котрі виконують певні функції та ролі, є лампи, лампадки, світильники, свічки тощо. Наприклад, лампа або світильник, з одного боку, можуть навіювати атмосферу затишку, заспокоєння, гармонії, як у новелі «Подарунок на іменини», де відповідна сцена утворює контраст на фоні наступних важких психологічно

епізодів; або як в оповіданні «Посол від чорного царя», у якому лампа стає атрибутом душевної домашньої розмови. З іншого боку, в етюді «Цвіт яблуні» світло і тінь від лампи, за Ю. Кузнецовим, ліричний герой сприймає за боротьбу життя і смерті: коли стан доньки гіршає, то й лампа починає чадіти й гаснути [13, с. 85]. Важливий образ для М. Коцюбинського — свічка: з одного боку, це незамінний атрибут молитви й церковної служби; з іншого, автор удається до метафоричного опрацювання предмету й часто наводить порівняння зі свічкою в контексті квалості, старості або недуги персонажа («Як ми їздили до Криниці»): «В другому місці картина: баба і дівка сидять під рядом, між ними свічка. Світиться профіль старої воском, а молоді — листком троянди» [10, с. 12].

Отже, зорові образи в малій прозі М. Коцюбинського багатофункційні: вони вибудовують опозиції та створюють контрасти (антоніміїні простори тісної хати й широкого світу за вікном), взаємодіють із персонажами в психологічному плані (хліб як «подразник»), передають відповідну атмосферу й ауру (чорний колір як уособлення ночі, таємниці, напруги), натякають на подальший розвиток подій у ролі прийому антиципації (червоний блиск як віщування лиха) та ін. Автор також використовує специфічні засоби для втілення зорових образів: уживання кольору (червоні кісники), геометричних фігур (коло танцівників), мінливої форми (пляма світла), руху (танець), особливого ракурсу (обличчя), символічного наповнення (біла голівонька й білі зубки) тощо.

Слухові образи

Наступна розглядувана група сенсорних образів — **слухові**. Незважаючи на те, що на «реалістичному етапі» творчості М. Коцюбинського переважають зорові елементи, усе одно фіксуємо тут і ретельно прописаний звуковий план. У ранніх роботах письменника часто натрапляємо на прийом, коли звуки ніби «висмикують» персонажа з роздумів; у такий спосіб звук неначе виконує функцію «будильника» («Харитя», «П'ятизлотник», «Хо», «В путях шайтана»): думки Хариті перебиває сичання кулешу в печі; гіркі Хомині роздуми перепинають слова Хими, яка гукає чоловіка вечеряти; переживання й страхи хлопчика з казки «Хо» розвіює різкий голос матері, що закликає дітей лягати спати; Емене із задуми будить тупотіння кінських копит.

Звук у письменника здатен характеризувати людський побут, поведінку персонажів у їхньо-

му домашньому середовищі (шум посуду, процес заварювання чаю, постукування пальцями, кроки, рух дверей, скрип вікон, дзижчання мух, тріск вогню, сичання страви в печі тощо). Прикладом, в етюді «Лялечка» звуки ніби загострюють полеміку між Василем і Раїсою, що триває за столом: крики, дитяче вищання, бурчання й постукування цілком літньої жінки, дзвін посуду та ін. В акварелі «На камені» затишок Меметової кав'ярні змальовано вагомою мірою крізь два основні звуки — потріскування вогню й мушині дзижчання, котрі виконують роль невід'ємних атрибутів розглядуваного простору, без яких місце втрапить свою звичність, тепло.

У нарисі «В путях шайтана» М. Коцюбинський передає різноманіття людського голосу як такого. Автор апелює до своєрідного прийому метонімії, коли характеристика одного тільки голосу вже здатна вибудувати конкретне уявлення про певного персонажа. Голос хаджі Бекіра, батька Емене, — «скрипучий, як немазане колесо». Чоловік не «говорить», а часто «скрипить»; це характеризує персонажа як нудну, нецікаву, з погляду Емене, людину, котра не уособлює собою нічого, окрім стереотипів і забобонів. Порівняння зі старим колесом увиразнює цей образний план. Підкреслює «нудність» хаджі Бекіра ще й постійне переповідання ним однакових історій. Молодий різник Мустафи «покректує»; ужите автором дієслово (зокрема характерний префікс) створює враження глузливості, незграбності, несерйозності; окреслення блідого й непримітного голосу персонажа фактично є єдиним описом юнака в тексті, але вже на основі цього вибудовуємо приблизний портрет героя. Голос матері Емене обрисовано як «пискливий»; сама жінка зображена як «буркотлива»; це навіює таке сприймання матері, як неприємна, вічно невдоволена, похмура. Кінець кінцем, сама юна Емене мовить «тонким проймаючим голосом», що вказує на глибину думок і схильність до емпатії. Більшість наведених голосів постають у тексті звуковими деталями.

Багату палітру звуків демонструє етюд «Цвіт яблуні». Про «свист», котрий фігурує найчастіше на початку й наприкінці абзаців, зазначає Ю. Кузнецов [14, с. 200]. «Свист», що його постійно фіксує ліричний герой, метонімічно позначає хвору доньку: зазначена звукова деталь — головний атрибут дівчинки в тексті. Інші подробиці щодо поведінки й зовнішності доньки наводять читачеві уже після смерті дитини, велика їхня кількість подана спогадами. Прикметно, що розглядуваний моторошний звук ілюструє двоїсту семантику: з одного боку, він є

свідченням того, що Оленка ще жива, ще дихає; з іншого — навіює думку про скору смерть, утрату. Така полярність семантики корелює з роздвоєнням усередині самого ліричного героя (батько — письменник).

Зрештою, «свист» — це не єдиний яскравий звуковий образ в етюді. Передусім варто окреслити загальну специфіку слухового сприйняття героєм: кожен зі звуків надзвичайно загострений; автор прямо порівнює персонажа з натягнутою струною, котра болісно здригається від щонайменших акустичних хвиль. Така постійна емоційна напруженість зумовлює високу художню вагу звуку в аналізованому творі. Окрім «свисту», натрапляємо й на промовистий образ калатала, що викликає в героя асоціації з пращурами; на образ годинника в ідальні, різкий дзвін якого падає на голову, «як цегла»; а також на «дикий крик матері» й на лопотіння босих ноженят Оленки, зворушено відновлене в батькових споминах після смерті дівчинки. Бачимо, що слухові образи в тексті демонструють змістову й настроєву різноманітність: це і характеризування напруженої атмосфери («свист», двері, крик і плач матері), і теплі спогади про родинні радощі (репліки донечки, лопотіння її босих ніжок), і тривожне втілення нещадної сили часу (калатало, годинник).

У новелі «Сміх» звуки — основні творці напруги й тривоги. У центрі тексту маємо замкнутий, душний простір, що в ньому застрягли адвокат Чубинський і його дружина з дітьми. Локус значною мірою психологізований, оскільки виступає не лише інтер'єром, а й вираженням розгубленості, пустки й скутості всередині персонажів. Акустичний компонент, з одного боку, оживлює цей омертвілий простір, а з іншого, сигналізує про небезпеку. Урешті, М. Коцюбинський використовує технічно однорідні, проте змістово розбіжні звуки: бентежні крики селян із вулиці передають скору загрозу; це голос розправи, убивства, що підступають; притишений шепіт дітей — виявлення неясної тривоги, нерозуміння того, що відбувається; вітер, котрий стукає віконницями, — передвісник лиха, сигнал про те, що небезпека вже починає просочуватись; Валер'ян Чубинський, який роздратовано тарабанить по столу, — означення знервованості, безвиході, страху, що виливаються крізь пальці. Із боку самих звуків як таких, голоси перехожих корелюють із голосами дітей, стукіт віконниць — зі стуканням пальців, проте за змістом усі ці звуки різняться, об'єднуючись лише у витворенні спільної напруги, відчуття прийдешньої катастрофи.

Схожу роль звуку виконують і в образку «Він іде!»: гудіння «великих, середніх і маленьких» дзвонів, людські крики, голосіння, тупіт ніг, стукання дверей, брязкіт ключів навіюють страх, відсутність безпеки. Заразом маємо тут таку властивість аудитивного компонента, котру не віднаходимо в новелі «Сміх»; ідеться про психологічне полегшення, зняття внутрішньої тривоги, здійснюване крізь звук: «*І од обурення й крику всім стало душно і навіть легше, так наче криком вони прогнали з хати тривогу*» [9, с. 249]. Така грань звуку, імовірно, зумовлена більшою «масовістю» персонажів у творі, коли будь-яка емоція автоматично запускає «ланцюгову реакцію». Варто наголосити й на специфічному типі метафори в тексті, котра полягає в матеріальному «ствердінні» звуку, перетворенні його на тверду й важку речовину: «*...На площі зробилось так пусто і тихо, наче весь вереск життя обернувся раптом у сірий камінь*»; «*...Люди тайли віддих і складали на дно серця кожне слово старої, як важкий жал*» [9].

Усуціль побудована на звуках новела «Intermezzo»; недарма навіть назва твору — це термін, запозичений із музичного мистецтва. Проте ухилимося від інтермедіального аналізу й візьмімо до уваги загальний слуховий аспект тексту. Звук у новелі — виразник головної просторової та настроєвої опозиції (місто — природа), і завдяки передовсім аудитивному компоненту місто набуває різко негативної забарвленості, а природа — позитивної. Звуки міста — це дратівливі шуми, натомість звуки природи — принадна музика, мелодія. Скрегіт фабрик, грім коліс, людське ревіння, набридливі голоси пліткарів — у такій звуковій гамі М. Коцюбинський змальовує місто. Ліричний герой не шкодує експресії, коли озивається про володаря «залізної руки»: «*Я... з огидою слухав ревучі потоки людського життя, що мчали назустріч, як дикі коні, з усіх городських вулиць*» [9, с. 298]. Порівняння з дикими конями мимоволі викликає апокаліптичні асоціації. Воднораз природа представлена інакше: її наповнюють пташині співи, гудіння бджілок, бренькіт цвіркунів, шепіт колоскового моря, свіжий подих ранкової криничної води тощо.

Один із перших «звуків» природи, котрий відкриває для себе оповідач, прибуваючи до будинку серед нив, — тиша. Головний герой ніби досягає тут перехідної межі між хаотичним світом міста і гармонійним світом природи, робить крок через своєрідний поріг, браму, говорячи про те, що зелені простори «замкнуться» за спиною. Не випадково чоловікові стає соромно чути

стукіт власного серця, який порушує це благодатне безгоміння: відголоски серцебиття здатна усвідомити лише людина — тобто представник негативного, дисгармонійного світу. Подорожній із міста як носій цього осмислення вступає в мирне середовище природи й відчуває сором не лише через ламання тиші, а й через своє гріхове розуміння. Подібні міркування ненароком викликають асоціації з біблійним мотивом з'їдання забороненого плоду з дерева пізнання. Зрештою, центральний конфлікт твору можна розглядати і як спробу повернення до раю (конструювання колишньої гармонії людини з природою), і як певну медитацію для пошуку автором омріяного спокою, і як індивідуальну залюбленість митця в той світ, що неодягнутий у «каміння й залізо», чистий, повний життєвого торжества, розмаїтих барв, сонячного світла й внутрішньої свободи.

Тиша в новелі — це не порожнеча, а ніби інша мова, багата й тисячозвука; мова, котрою володіє природа; мова, недоступна цивілізованій людині; саме це покладено в основу використаного М. Коцюбинським оксиморону: «*Коли... вслухаєшся в многоголосу тишу полів, то помічаєш, що в ній щось є не земне, а небесне*» [9, с. 306]. Герой завзято намагається досягнути цю мову (згадаймо, як він прагне відтворити пісню жайворонків). Невдовзі, провівши посеред природи ще деякий час, персонажеві нарешті вдається збагнути загадку. Поступово протагоніст досягає єдності з природою, про що свідчить яскравий образ струни: душа оповідача помалу набуває форми натягнутої струни, подібно до тієї, котру пташки виводять із землі до неба. Але якщо пташки виконують на струнах радісну й урочисту «симфонію поля», то на душевних струнах головного героя починає бринчати «чуже горе». Недарма й горе названо «чужим», адже чоловік уже почав тісно зближуватися з природою. Показово, що «тиша як інша мова» фігурує і в інших творах М. Коцюбинського, наприклад, у більш ранньому тексті «На крилах пісні»: «*Не чуть гомону, наче душа розмовляє з степовою тишею...*» [8, с. 198]. Степове безголосся тут — ніби умовний співрозмовник; ідеться про внутрішній, душевний, інтимний рівень розмови.

Водночас тиша в М. Коцюбинського — не лише окремий повноцінний образ, а й тло для вияскравлення інших звуків. Найчастіше це стосується людських кроків — незамінного атрибуту ретельних роздумів. Натрапляємо на схожий випадок у новелі «Дебют», де Віктор спеціально розраховує на те, аби Анеля, почувши його

кроки, розхвилювалася: *«Але я хочу, щоб ти почула, як я мечусь по хаті, щоб кожний ступінь мій відбивався луною у твоїм серці, не дав спокою... Стукаю каблучками і прислухаюсь, як по-рожні кімнати розносять кроки по всьому дому»* [10, с. 35]. Кроки Віктора, які відлунюють в усій оселі, навіюють враження пустки, беззмістовності, беспорядності, жалюгідності. В етюді «Лялечка» схожий звуковий прийом вирінає за переїзду Раїси до нової школи. Коли жінка входить до незнайомого, чужого шкільного приміщення, то гучність її кроків немов підкреслює відчуття самотності, безпомічності.

Особливу роль звук відіграє і в новелі «Як ми їздили до Криниці». Початок зборів до подорожі передано саме аудитивним планом: *«Застукали двері і каблучки по помості, забігали слуги, заторохтіли колеса. В одну хвилину»* [10, с. 7]. Уже перебуваючи на ярмарку, герой уряди-годи вловлює незрозумілий шурхіт і лише з часом усвідомлює, що це люди навколо лузають насіння. Відтворюючи відповідні описи, автор удається до ефектної гіперболи: *«Сотні ротів, цілі армії білих зубів безперестанку роблять: хрум-хрум... і вкривають душпинням землю»* [10, с. 13]. Наведений прийом перебільшення гармоніює із загальним зображенням ярмарку як котла, мурашника, стихії. Це підтверджено й синекдохою: *«Усе біліє і все соне, і ми, натикаючись на білі купи, не знаємо, в кого прохаєм пробачення»* [10, с. 13].

Неординарного значення набуває звук у новелі «Подарунок на іменини». Уже на початку твору завдяки звукам стаємо свідками грізної й грубуватої постаті Карпа Зайчика (очевидно, прізвище підібрано з глузливостю, із натяком на істинну боягузливість героя): повертаючись додому, чоловік скрипить чобітьми, гупає дверима, усередині в нього досі клекотять «базарні лайки й гармидер участка». Коли дружина висловлює невпевненість у Карпових рішеннях, чоловік одразу впадає в крик, завдяки якому набуває владності й переконливості; використання специфічної метафори ніби надає цьому крику предметності, змоги бути матеріальним інструментом: *«Він вже кричав і своїм криком вганяв в м'яке тіло Сусанни свій план»* [10, с. 245]. Таким способом, звук у новелі — зокрема засіб впливу, атрибут найсильнішої та найвпливовішої людини. Хто має більшу владу, від того лунає гучніший звук. Прикметне тут і Карпове «ударяння по-офіцерськи чоботом у чобіт». З одного боку, ця аудитивна деталь є втіленням гордості, пихи чоловіка, його прагнення похизуватися своїм робочим підвищенням; з іншого, вона якраз го-

ворить про окреслений контекст владності, деякої часточки диктаторства.

Принагідно важливо вказати й на таку особливість текстів М. Коцюбинського, як наявність специфічних алітерацій та асонансів, котрі найчастіше відіграють роль психологічного навіювання. Приміром, в образку «Поєдинок» Іванова зневага й ненависть до свого опонента обрисована повтореним звуком «р»: у листі до потенційного дуелянта чоловік прагне написати «з повним прррезирством!». У новелі «Подарунок на іменини» «посвистування» батька перед вішанням просочує сцену моторошністю, тривожністю: *«Дивися й не пропускай нічого. Старайся, щоб тебе ніхто не помітив. Найкраще сховайся за грушу...»* [10, с. 249–250].

Із усього вищенаведеного можемо висувати, що головна функція слухових образів у малій прозі М. Коцюбинського — витворення специфічної атмосфери (страх і тривога в образку «Він іде!», гармонія і відпочинок або хаос і втома в новелі «Intermezzo», самотність і приреченість в етюді «Лялечка», покинутість і жалюгідність у новелі «Дебют»). Також слухові образи, як і зорові, здатні вибудовувати в текстах важливі опозиції (місто — природа в новелі «Intermezzo»). Серед засобів реалізування відповідних образів автор використовує прийом сугестії, художньої деталі, контрасту, гіперболи, синекдохи, удається й до алітерацій та асонансів тощо; більшість із них письменник уживає на «імпресіоністичному етапі» творчості, оскільки у перших своїх роботах надає перевагу прямому, нейтральному змалюванню звуку.

Нюхові образи

Нюхових образів у творах М. Коцюбинського порівняно менше із зоровими або слуховими. Проте водночас запахи в автора не поступаються яскравістю й виявляють певні тенденції. Цілком очікуваний і логічний контекст запаху — їжа («По-людському», «На камені»): *«Щойно я на сінешній поріг, а вже з хати шибнуло на мене духом печеного м'яса, мов на великдень»* [8, с. 54]; *«...По хаті розходилась запашна пара свіжої кави»* [9, с. 148]. У наведених прикладах, зокрема завдяки специфічним дієсловам, фіксуємо відмінний характер запаху: у першому випадку («шибнуло») дух страви описано як різкий, дещо агресивний, це перша характеристика простору, яку відзначає для себе герой, оскільки вона раптова, найгостріша, це підкреслює також конструкція із меронімом («щойно я на сінешній поріг»); у другому випадку («розходилась») (

аромат кави є плавним, поступовим, розлогим, але разом строкатим, інтенсивним; він не збиває з пантелику, а надає приливу бадьорості, відчуття затишку.

Проте найчастіше одоративний компонент у письменника виринає в описах поля, землі, ґрунту, квітів, зелені, колосся, зерна, хліба. У такому разі запах уособлює сонячне й земельне тепло, просочене енергією; виступає ознакою живого, природного, справжнього, гарячого, наповненого внутрішнім змістом; того, що протилежне мертвому (яке не здатне випромінювати запах). Окреслене наповнення віднаходимо в текстах «Харитя», «Ціпов'яз», «Помстився», «Лялечка», «Intermezzo», «Подарунок на іменини», «Сон».

Интересну запахову кореляцію спостерігаємо в етюді «Лялечка». Завдяки зіставленню двох контекстів одного запаху М. Коцюбинський майстерно передає поляризацію просторів, антонімії настрої. Коли Раїса переїздить до нової школи, то дорогою проминає невеличкий сосновий ліс: «Тут було затишно і пахло смолою» [9, с. 63]. Панівні хвойні ноти доповнює медовий запах черемхи, одоративні образи довершені візуальними: позолочені чорні гілки сосни, «паруси сонця», зелений бенгальський вогонь, розквітла груша. Перед читачами втілено гармонію, затишок, свіжість, барвистість лісу; людина, котра потрапляє в цей простір, відчуває спокій душі й думок, злагоженість, насолоду. Натомість коли Раїса входить до нової школи, то натрапляє на «сильний запах соснової дошки», який перебиває дихання й немов збиває жінку з ніг. Зрештою, запах сосни, що фігурує і в лісі, і в школі, має однакове джерело (сосна як дерево), проте ілюструє абсолютно різні конотації: у першому випадку сосновий аромат — живий, він зливається з гарячими соками дерева, убирає в себе свіжість зеленої барви, ритм лісу; рівночасно в другому — запах хвої є ніби стиснутим, здушеним, обробленим сторонніми руками, перенесеним зі свого природного ґрунту на чужий. У такий спосіб, сосна наче корелює з самою Раїсою, змушеною змінювати школу й переїжджати в незнайоме середовище; реалізовано це великою мірою саме крізь запах.

Прикметно, що перша дія Раїси після відчуття гострого соснового аромату — провітрювання: «Вона швидко поодчиняла вікна» [9, с. 65]. З одного боку, така поведінка є цілком логічною, але з іншого, вона також корелює з відповідним рядком із новели «Intermezzo»: «Повідчиняти вікна! Провітрить оселю!.. Нехай увійдуть у хату чистота й спокій» [9, с. 298]. Бачимо, що персонажі М. Коцюбинського переживають ір-

раціональний страх задухи, котрий щоразу реалізований у різних метафорах й образах. Для героя згаданої новели відчинити вікно — це дія, що набуває статусу «ритуалу» для короткотривалого полегшення «обсесії» (якщо говорити, приміром, у контексті обсесивно-компульсивного розладу). У глибині нав'язливих думок і вчинків персонажа — палке прагнення відпочити, утекти від людського хаосу, галасливого міста і його смороду.

Серед найяскравіших мотивів М. Коцюбинського, пов'язаних із запахом, можемо виокремити «принесення з собою» певного запаху, духу, атмосфери тощо. Фіксуємо наведений мотив в етюді «Лялечка», новелах «Intermezzo» і «Дебют»: «Пізно я повертався додому. Приходив обвіяний духом полів, свіжий, як дика квітка. В складках своєї одежі приносив запах полів, мов старозавітний Ісав» [9, с. 304]. Біблійний образ старозавітного Ісаву передає тут споконвічний зв'язок і взаємообмін між людиною і природою. За Книгою Буття, двоє братів, Ісав і Яків, постають як дві різні течії, два різні види діяльності: Ісав «знався на влогах» і був «чоловіком поля», натомість Яків «у наметах сидів» і був «чоловіком мирним» (Буття 25:27). Деяке тавро «чоловік поля» й лягає в основу порівняння в М. Коцюбинського: герой цілими днями перебуває на нивах, його одяг просочений травами, квітами, свіжістю. Взаємообмін між людиною і природою осмислений у письменника як внутрішній, духовний, енергетичний, а не як убивство заради виживання. В етюді «Лялечка» і новелі «Дебют» запах, що фігурує в окресленому мотиві, наближений до атмосфери, духу; переростає межі звичайного власне-запаху: «Він (о. Василь. — В. Ш.) приніс з собою в душину й спертую атмосферу зачиненої хати вожкість і свіжість літнього дощу...» [9, с. 71]; «Може, се чиста фантазія, але я... чую в складках одежі затхлий дух різниці» [10, с. 20].

З одного боку, розглядуваний мотив може ілюструвати нам розвиток парфумерії, котрий стрімко триває на помежів'ї століть; на це вказує зокрема така часта деталь у М. Коцюбинського, як «у складках одежі». З іншого боку, аналізований засіб є чимось індивідуально-авторським. Це намагання забрати з собою щось дорогоцінне, рідне, вартісне; те, з чим не кортить розлучатися. Замість знеживлених квітів, котрі з часом усе більше в'януть і втрачають барви, герої приносять додому запахи — тендітні, крихітні, невидимі уламки відчуттів, пережитих на рідному просторі, що їх так запросто можна знищити, перебити фабричним смородом міста або дешевою

їдкою помадою. Тут запах для М. Коцюбинського — своєрідна альтернатива гербарію, сувеніру.

Подеколи запах у письменника фігурує і як негативне явище. У таких випадках запах — уособлення штучного, фальшивого; це жалюгідна пародія на багатства, красу й ширість природи. Говорячи про штучність, варто передусім вказати на косметичні засоби: помада, пудра, одеколон тощо. Нерідко носій подібного запаху осмислений у М. Коцюбинського як духовно зубожіла людина, у поведінці, зовнішності або звичках якої наявна награність, нещирість, позірність, декотра театралізованість. Такими є пані Антоніна з образку «Поєдинок» та Сусанна з новели «Подарунок на іменини».

Ще один негативний аспект запаху — прив'язаність до міста як зосередження суєти, хаосу, нескінченного виробництва, внутрішньої порожнечі, буденності, заклопотаності, примітивних зацікавлень, беззмістовного руху. У цьому ракурсі запах наблизений до смороду, що подибуємо в новелах «Intermezzo» та «Сон». У новелі «Сон» коли Антін повертається додому, то усвідомлює, що на нього вже чекає гнилий запах набридлої знайомої оселі, котра постійно розвіює високі поривання, заперечує творчі пошуки, відлякує натхнення (для увиразнення автор використовує тут засіб парцеляції): *«На нього війнуло, як з гнилого болота улітку, тим знайомим теплом їдальні, молока з чаєм, розпареним жіничим тілом й котом, що вічно валявся на канапі. Леговищем людини, ситим спокоєм, який до вподоби був жінці і драгував Антона»* [10, с. 157]. Унікальну властивість запаху як означення втрати, небезпеки, лиха фіксуємо в новелі «На острові», де ліричний герой усвідомлює відплиття знайомої за смородом пароплавного диму.

Є випадки «прив'язування» запаху до конкретного персонажа. У новелі «Дебют» відзначаємо яскраву одоративну деталь — запах кислого молока, котрий «причеплений» напряму до панни Анелі. Подібний запах увиразнює образний план героїні; завдяки відповідній асоціативності (кислість) підкреслює її млявість, замкнутість, байдужість, холодність.

Як бачимо, нюхові образи дуже рідко мають нейтральний зміст у текстах М. Коцюбинського, найчастіше вони мають або позитивні (природність, справжність, тепло; природа, зелень, поле, земля, квіти), або негативні (штучність, награність, підробка, фальшивість, їдкість, примітивність; місто, затхлий побут, хаос, косметика) конотації. У засобах для відтворення запаху автор віддає перевагу метонімізації, коли певна запа-

хова деталь «чіпляється» до персонажа й починає уособлювати його характер, лишати «сліди» героя в тексті (Анеля з новели «Дебют»).

Дотиково-температурні образи

Серед усіх сенсорних образів у М. Коцюбинського найбільш тісно взаємодіють із емоційним світом персонажів саме **дотикові** (зокрема **дотиково-температурні**). Інтересними в контексті дотику стають тези І. Франка. Дослідник розуміє тактильний план дуже широко: дотик для літературознавця — це характеристика і форми, і об'єму, і величини, і температури, і ваги, і власне-дотикових властивостей. Тут-таки І. Франко робить наголос і на тому, яку велику кількість висловів і стертих метафор дала українській мові тактильна категорія сприйняття: «тяжка справа», «се піде гладко», «гаряче любити», «холодна розпука», «квадратовий дурень», «гладка дівчина», «твердий характер», «м'яка вдача», «слизька спекуляція» тощо [19, с. 81–82]. Ми ж розглядатимемо температурні образи в одних випадках як різновид дотикових, у інших — як власне-температурні елементи.

У ранніх оповіданнях М. Коцюбинського дотиково-температурні образи змістово передають небезпеку, загрозу. Найвиразніший приклад ілюструє текст «Ялинка», у котрому страх маленького Василька підсилено відчуттям холоду. Автор змальовує доторк крижаного снігу та вітер, який пролазить крізь одяг й уособлює неприємне, моторошне втручання в особистий простір. Так, письменник утілює два види холоду: «прямий» (низька температура, зима, сніг, вітер) і «переносний» (різка тривожність, гострий прояв людського страху).

Тактильний план фігурує у творах М. Коцюбинського і як виявлення допитливості, засіб пізнання; завважуємо тут апелювання до первинної функції доторку як такого. Звідси впливає легкий відтінок дитячості в поведінці героїв, оскільки наведений аспект нагадує перше осягнення дитиною навколишнього світу, котре вона здійснює значною мірою крізь дотик (розвиток моторної функції). У текстах аналізованого автора таке поведження – спроба контактувати з невідомим, незнайомим, раніше не баченим. Фіксуємо подібне в нарисі «В путях шайтана», де юна кримська татарка Емене буквально обмацує одяг, зачіски й обличчя двох європейок, які постають для неї конфігурацією омріяної свободи, розкнутості, зовнішньої барвистості, що ними має право володіти жінка. Перед дівчиною — унаочнення її мрії, яку Емене ретельно, спрагло

вивчас. У новелі «Що записано в книгу життя» торкання онуків до старої баби, окрім допитливості, має ще й відтінок розбишацтва, навіть деякого хуліганства, зневаги; діти розтягують зморшки на бабиній шиї, здавлюють сухі чорні ноги тощо.

Температурними елементами насичено образок «Помстився». Що палкішим стає Свиридове бажання помститися кривднику своєї дівчини, то частіше автор наводить у тексті «температурні» описи; ближче до кульмінації твору подибуємо своєрідне «накалювання температури». Так, тіло й серце Свирида настільки «палають», що чоловік навіть не помічає навколишнього зимового холоду: «*Біжу... тіло моє горить, палає, і не холодить його вітер зимний, що дме просто в очі...*» [8]. Наведений засіб контрасту тут виступає не випадково: він увиразнює вирий емоцій усередині персонажа; доводить, наскільки сильними є Свиридові почуття.

Оповідання «В дорозі» ілюструє модель емоційного маятника, що великою мірою реалізовано крізь дотиково-температурний план. Коли герой перебуває в піднесеному настрої, то відчуває під стопами твердість землі, у ногах — ретельну роботу м'язів, на шкірі тіла — тепло «золотих хвиль» сонця. Натомість, коли персонаж стривожений, то переживає всередині «колівання температур».

Найінтенсивнішу дотиково-температурну образність спостерігаємо в новелі «Дебют». Натрапляємо на аналізовані образи ще на самому початку тексту: «*Я чув свої лікті: ось-ось там трісне і вони вилізуть. Я почув навіть прикрий холодок в лікті, коли виліз з вагона і побачив на станції якийсь шарабан*» [10, с. 17]. Цей опис не стільки показує пряме переживання за свій неохайний вигляд, скільки постає свідченням загальної нервозності, схвилюваності героя перед учителюванням у новій родині. Підвищувана тривожність персонажа також корелює із підвищуваним відчуттям холоду, котрий поступово наростає дорогою до незнайомої оселі.

Згодом Віктор знайомиться з панною Анелею, але здійснює цю «процедуру» передусім крізь «холодну руку» героїні. Автор максимально коротко зображує першу зустріч персонажа з Анелею заради того, аби переконливіше розгорнути драму всередині Віктора, із яскравішим акцентом змальовувати вибухи його манії, зацікленості, упертості. Коли Віктор уже поступово зближується з Анелею, М. Коцюбинський упродовжує іншу дотикову деталь, більш інтимну; ідеться про специфічне відчуття на кінчиках пальців жіночого ребра (розглядувана деталь

фігурує в тексті щонайменше тричі): «*Побільше-но жваво накидаюся на неї, обіймаю за стан і під рукою чую ребро*»; «*...І я все чую на кінчиках пальців її ребро*» [10, с. 28]; «*Панна Анеля уперла в мене здивовані очі з холодним блиском, а я почув одразу на кінчиках пальців її ребро*» [10, с. 29]. У трьох наведених зразках «відчуття на пальцях ребра» передає три стадії метафоризації: у першому прикладі маємо справу з прямим відчуттям, у другому — специфічне враження реалізовано вже як нещодавній спогад, і в третьому — деталь впливає на асоціативному рівні, ніби рефлекс.

Із поступовим розвитком подій помічаємо, що в контексті Віктора все частіше автор наводить «гарячі» описи, а в контексті Анелі — «холодні». Подібна опозиція може підкреслювати різні темпераменти персонажів — холеричний і флегматичний (якщо оперувати сучасними поняттями психології). «Гарячість» стосовно Віктора підкреслює його емоційність, запальність, схильність до драматизування, котрі різко протиставлено поведінковим атрибутам панни Анелі — стриманості, байдужості, тверезості, урівноваженості, «холодності». Майстерно прописаною, із температурного ракурсу, є сцена, де Віктор тримає Анелін клубок для в'язання; головним температурним образом тут стає нитка як єднання, тісний зв'язок, відчуття одне одного; це своєрідний «канал», яким Віктор прагне пустити своє тепло, наситити ним Анелю.

Прикметно, що коли герой уже поступово усвідомлює всю марність показної боротьби за прихильність Анелі, він поволі «холоднішає»: «*Пишучи “смерть”, я зовсім холодний і несвідомий*» [10, с. 40]. Із часом протагоніст долає втрату й повертається до температурної «норми»; йому вже не «холодно», не «гаряче», а «тепло»; він стає бадьорим, як і люди навколо: «*Вони теплі, живі — і я теплий, живий*» [10, с. 43].

Свого вихованця Віктор також змальовує передовсім крізь дотиково-температурні описи (гаряче дихання, тепле обличчя тощо). Такі акценти свідчать про надзвичайну близькість до хлопчика, навіть дещо батьківську, яка реалізована ще й у тому, що саме Віктор заступається за Стася, коли той чинить розбишацтво. Окремість і певну відчуженість простору «мами Костусі» теж підкреслено достоту температурною опозицією. Половина, де живуть батько з донькою (Адам з Анелею), описана переважно як прохолодна, із відчиненими вікнами, крізь які потрапляє морозне повітря. Натомість «мамина половина» — уособлення затхлості, духоти, гарячості.

Зрештою, розглянуті приклади з новели «Дебют» свідчать не про випадковий вибір автором віддати перевагу саме тактильно-температурному плану зображення, а скоріше про специфічне світовідчуття протагоніста, прописування персонажа як унікальної особистості. Часто крізь дотиково-температурні образи письменник передає душевну «драму» героя, його «комедіантство». Дотиковий досвід, котрий переживає Віктор, ніби постійно вириває юнака з гри, повертає до реальності; а температурний — навпаки, затягує чоловіка до гри, розпалює азартність, показує жагу гострих емоцій.

Негативний температурний план як утілення страху, болю, тривоги, роздратування, розгубленості спостерігаємо в новелі «Подарунок на іменини». Коли Доря розповідає батькові про те, як вони з однолітками побили «віце-губернаторського сина», Карпо Петрович раптом відчуває «холодок» по всьому тілу, «такий знайомий і неприємний, з яким завжди стрічав начальство». Допмагаючи Дорі розв'язати математичну задачу (або, точніше, намагаючись похизуватися), чоловік сам себе заплутує і врешті так «уприває», що Дорі стає гидко дивитися на «рясні крапельки поту на чолі в батька». Коли Карпо Петрович із юним іменинником приїжджають до яру, М. Коцюбинський укотре вдається до паралелізму, якого автор досягає зокрема крізь лексичні повтори: «Збоку од шляху дві дикі груші **тремтіли** дрібненьким листом у ранішнім холодку»; «Ще червоний і **тремтячий** од сміху, Карпо Петрович виліз з дрожки, взяв Дорю за руку і підвів до дерев» [10, с. 249]; «Батько витягся в струнку, оддавав комусь честь, а його біла у рукавичці рука з зігнутих ліктем **немов тремтіла**» [10, с. 250]. «Тремтіння», що на ньому наголошує письменник, обрисовує три різні відчуття, виступає в трьох різних гранях: дикі груші, що «тремтять» коло яру, уособлюють страх, наляканість природи від подій у яру (це перше, що змальовує автор після прибуття подорожніх на місце; фіксуємо тут своєрідний засіб антиципації); Карпо Петрович, котрий «тремтить» від сміху, — означення нервозності, деякої істеричності; кінець кінцем, Карпова рука, яка «тремтить» у рукавичці, — натяк на хвилювання, стривоженість. До слова, ще один приклад моторошних лексичних повторів у кінцівці твору пов'язаний із «гойданням»: коли Доря тільки прибуває до яру в очікуванні приємного подарунка, то думає, що незабаром побачить справжнє святкування з веселошцями, де «загойдаються на гойдалці люди», але натомість хлопчик спостерігає, як

на мотузці «гойдається» чорна фігура страченої жінки.

Температурну гру образів, сенсів і лексики втілює М. Коцюбинський у новелі «Коні не винні». Протягом твору Аркадія Петровича Малину постійно кидає з «холодного» стану в «гарячий». На початку оповідання Малина стоїть «упрїлий» саме після того, як «сердито» питає лакея, куди подівся одекolon. Далі чоловік починає наносити рідину й, «обливаючи холодком» тіло, відчуває фізичну освіжну «приємність»; рівночасно Аркадій міркує і про «приємність» психологічну: він задоволений тим, що нібито не суперечить власним принципам і спонукає народ обстоювати право на землю. Невдовзі, коли селяни заявляють Аркадію про намір одібрати його ж володіння, від стримування образи в голосі Малини стає чутно «лід». Під час ретельних для чоловіка роздумів сонце «пече йому лисину». Коли дружина вмовляє Аркадія прийняти козаків, Малина спалахує і шумить, «як самовар, що ось-ось має збогати» (перед тим персонаж, до слова, марить про те, як утратить землю й самотужки ставитиме собі самовар). Як бачимо, «холодність» у випадку Аркадія Петровича втілює ясність думок, задоволеність, тверезість, звичну бадьорість, а «гарячість» — злість, розгніваність, емоційне збудження, утрату контролю над собою. Схожі конотації двох протилежних температур демонструє і вже розглядувана новела «Дебют», щоправда, із різницею в тому, що «холодність» тут означає не стільки стан норми, буденну втішність, скільки індиферентність, надмірну спокійність.

Урешті-решт, дотиково-температурні образи найяскравіше транслюють не лише емоційний стан героїв, а й різку його зміну, їхній темперамент, світоглядні особливості, найтонші відтінки настрою та відчуття. Найбільше М. Коцюбинський щодо аналізованих образів використовує паралелізм (тремтіння груші й Карпової руки), лексичні повтори, контраст («гарячість» Віктора і «холодність» Анелі), прийом художньої деталі (відчуття ребра на кінчиках пальців) тощо.

Смакові образи

Останньою групою сенсорних образів, що ми її розглянемо, є **смакові**. Насамперед варто вказати на те, що смаковими й гастрономічними метафорами наповнений сам епістолярій М. Коцюбинського. Приміром, дуже часто автор метафорично вживає слово «киснути» (у значенні «засмучуватися», «утомлюватися»): «...Я втом-

лююся, кисну, й не можу увечері бути свіжим та взятися за роботу» [11, с. 168]. Водночас одна з найуживаніших фразем М. Коцюбинського — конструкція, витворена на основі гастрономічної образності, — «горох з капустою», що фігурує як позначення чогось плутаного, хаотичного, невпорядкованого: «Словом — горох з капустою, нічого не розбереш, що там діється» [11, с. 109].

Серед художніх текстів показовий у густативному ракурсі ранній образок М. Коцюбинського «Помстився». Протягом усієї Свиридової розповіді споглядаємо за тим, як Лука з насолодою попиває вино. Урешті, постійне вказування М. Коцюбинським на алкоголь, яким так смакує колишній дідич, ніби підкреслює «солодкавість» і zarazом «гіркоту» кохання, котре судилося пережити Свиридові. Внутрішня температура тіла, що її підвищує алкоголь, образно перегукується зі Свиридовим палким бажанням помсти. Таким способом, під час усього твору нас ніби супроводжує цей різкий і терпкий присмак вина, котрий підсилює емоційні враження від історії: спочатку відчуваємо солодкі надії Свирида, далі те, як переживання на чужині печуть в чоловіковому серці, а в результаті стаємо свідками гіркої розлуки, котра спершу навіть позбавляє Свирида тверезого мислення й вміння раціонально оцінити ситуацію, власний стан (біжить пішки п'ятнадцять верств і зовсім не відчуває втоми). Вино, що його постійно вживає Лука, — своєрідний мотив, котрий увиразнює емоційний і враженнєвий аспект розказаної історії.

Промовисту гру семантики в густативному плані вкладає М. Коцюбинський в образні прізвища своїх героїв. До прикладу, постать Аркадія Петровича Малини з оповідання «Коні не винні» ілюструє нам те, що малина може бути як солодкою, так і кислою. Це переконливо передано двоїстістю персонажа: спочатку Аркадій дещо влєсливо поводить із селянами, нібито підтримуючи їхнє рівне з панами право на землю (солодкість); але згодом «лібералізм» чоловіка обертається проти нього самого і, коли селяни прагнуть одібрати вже поле свого «покровителя», Аркадій фактично вдається до обману, аби таки зберегти власну землю (кислість).

Але найяскравіші свої тенденції смакові образи засвідчують у творах «В дорозі», «Intermezzo» і «Дебют», де уособлюють (не)свідому втечу героя від небажаного почуття, відчуття або стану. В оповіданні «В дорозі» Кирило заїдає звістки про смерть борщем: «Між одною й другою ложкою борщу подавав звістки про страту на смерть. Вісім повішених... Слова заїдалися борщем, а в антракті ставало відомим,

що по селах стріляють людей, як дичину» [9, с. 294]. «Утеча» в смак борщу реалізує глибоке, переважно не усвідомлене, відчуття дискомфорту й напруги всередині героя від почутих новин. Майже ідентичний прийом вилучаємо з новели «Intermezzo», де персонаж закусує вісті про ряд «білих мішків» соковитою сливою. Риторика героя ніби намагається передати протилежне — байдужість чоловіка; проте водночас на підсвідомому рівні ми простежуємо імпульси тривожності, котрі виявлені в прагненні персонажа зануритися в солодкий смак сливи. Подібні патерни віддалено нагадують те, що в психології називають «поведінкою уникання», мова про певну свідому чи несвідому стратегію уникнути негативних емоцій, травматичних асоціацій. У новелі «Дебют» Віктор розмірковує про самогубство, паралельно жуючи волоські горіхи й солодку халву, що вкотре підкреслює пародійний вектор твору. Поїдання халви й горіхів може фігурувати тут і як окреслений прийом «утечі», і як осмислення жалюгідності, беззмістовності затіяної Віктором гри з Анелею. Отож, смак у текстах М. Коцюбинського здатен розкривати приховані психологічні мотиви в душі героїв.

Висновки

Отже, у висновках важливо наголосити на тому, що наприкінці XIX — у першій половині XX ст. літературну творчість починають розглядати не просто як синтез біографічних (Ш.-О. де Сент-Бев) і соціальних (І. Тен) впливів на працівників пера, а і як результат їхньої «високої та скомплікованої психологічної діяльності» (формулювання І. Франка). Така візія промовисто відтворює процеси «всеохопної психологізації», котрі тривають на помежів'ї сторіч: стрімка увага до внутрішнього світу людини, постановка психології як окремої дисципліни, зародження психоаналізу, нові філософські пошуки, зміна стильової парадигми, оновлена концепція літературної критики, зацікавлення «невидимим» і «несвідомим», інтерес до синестезії та її поглибленого вивчення та ін. Наведені чинники створюють відповідний ґрунт для неабиякого фокусу митців на сенсоричні й сенсорні елементах.

У досліджуваних хронологічних рамках фіксуємо щонайменше чотири поняттєві прототипи для позначення й опису явища «сенсорної образності»: «чуттєвий образ» О. Потебні (1892), «змісловий образ» І. Франка (1898), «внутрішній образ» О. Білецького (1923) і також «акустичний образ» Ф. де Соссюра (1916). Концепція

О. Потебні належить до психолінгвістичного напрямку, І. Франко розглядає свій тип образу з ракурсу літературної творчості та зарубіжних праць із психології, О. Білецький удається до аналізу в контексті літературознавства (зокрема стосовно процесу «народження» художнього твору), а Ф. де Соссюр вибудовує свою теорію відповідного образу в рамках лінгвістики, знакової природи мови, що передує теорії структуралізму. Об'єднує всі чотири концепції теза про те, що ми бачимо світ не таким, яким він є насправді, а таким, яким нам показують його органи чуття. Це корелює із суб'єктивним викладом як принципом літературного письма, котрий поступово запановує на межі ХІХ–ХХ ст., зокрема у зрілій творчості М. Коцюбинського. Заразом важливі для зламу сторіч невидиме і несвідоме аналогічно віднаходять вираження в пізніх новелах автора (до прикладу, «Подарунок на іменини»), де корелюють із технікою імпліцитного опису, сугестією, натяканням.

Утілення сенсорних образів у малій прозі М. Коцюбинського великою мірою пов'язано зі стильовою площиною, у якій творить митець. Якщо на «реалістичному етапі» творчості М. Коцюбинського переважають зорові образи, то на «імпресіоністичному» — слухові й дотиково-температурні. Це може бути пов'язано з тим, що реалістичне письмо як таке (з огляду на стрижневий принцип якнайточніше відобразити дійсність і якнайглибше її проаналізувати) цінує насамперед прямоту, експліцитні описи, точність змалювання, а людина отримує основний масив інформації передовсім завдяки зору. Натомість імпресіонізм (із провідним гаслом колекціонувати найтонші враження) «реабілітує» чотири інші органи чуття: слух, нюх, дотик і смак, які значно доповнюють відомості, здобуті зором.

Зорові образи в текстах М. Коцюбинського багатофункційні: вони вибудовують опозиції та створюють контрасти, взаємодіють із персона-

жами в психологічному плані, передають відповідну атмосферу й ауру, натякають на подальший розвиток подій у ролі прийому антиципації та ін. Інструментарій митця засвідчує різні засоби втілення зорових образів: використання кольору, геометричних фігур, руху, особливого ракурсу, зміни форми, символічного наповнення тощо. Головна функція **слухових** образів у малій прозі М. Коцюбинського — витворення специфічної атмосфери у творі. Серед засобів реалізування слухових образів автор уживає прийом сугестії, контрасту, синекдохи, гіперболи, художньої деталі, алітерації та асонанси тощо; більшість із них письменник використовує на «імпресіоністичному етапі» творчості, оскільки в перших своїх роботах надає перевагу прямому змалюванню звуку. **Нюхові** образи також переважно вибудовують настроєву ауру текстів: як правило, вони мають або позитивні (справжність, тепло; природа, земля, квіти), або негативні (штучність, фальшивість, їдкість, примітивність; місто, затхлий побут, косметика) конотації. Найяскравішим запаховим мотивом у текстах М. Коцюбинського є мотив «принесення з собою» певного запаху, духу, атмосфери тощо. У засобах для відтворення запаху автор віддає перевагу метонімізації, коли до героя прив'язана конкретна запахова деталь, котра уособлює його характер, лишає «сліди» персонажа в тексті. **Дотиково-температурні** образи головню передають емоційний стан самих героїв, різку його зміну, найтонші відтінки настрою та відчуття. Найбільш часто М. Коцюбинський щодо дотиково-температурних образів використовує паралелізм, прийом художньої деталі, метафору тощо. **Смакові** образи в текстах М. Коцюбинського здатні розкривати приховані психологічні мотиви в душі протагоніста: нерідко густативні образи постають утіленням підсвідомої втечі персонажа від небажаного почуття, відчуття або стану. У таких випадках письменник удається до парадоксальності й гри сенсів.

Список літератури

1. Белецький А. И. В мастерской художника слова / сост., вступ. ст., коммент. А. Б. Есина. Москва : Высшая школа, 1989. 160 с. (Классика литературной науки).
2. Біблія, або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту із мови давньоєврейської й грецької на українську мову перекладена : 988–1988. Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства в Україні. Б. м. : Б. в., Б. р. 1521 с.
3. Гайдаєнко І. В. Семантична основа концепту «слух» у творах М. Коцюбинського. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. 2008. Серія 10 (Проблеми граматики і лексикології української мови). Вип. 4. С. 399–404.
4. Грінченко Б. Перед широким світом. Київ : З друк. С. А. Борисова, 1907. XII, 320 с.
5. Євшан Микола. Критика; Літературознавство; Естетика / упор. Н. Шумило. Київ : Основи, 1998. 658 с.
6. Іншакова І. Є. Специфіка функціонування одоративної лексики у творах М. Коцюбинського. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2011. Вип. 6. С. 579–585.

7. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Кн. II. Київ : Вид-дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 376 с.
8. Коцюбинський М. Твори в семи томах / ред. Н. Й. Жук, упоряд. та прим. В. В. Яременка. Київ : Наукова думка, 1973. Том 1. Повісті. Оповідання (1884–1897). 404 с., іл.
9. Коцюбинський М. Твори в семи томах / ред. О. Є. Засенко, упоряд. та прим. М. С. Грицюти. Київ : Наукова думка, 1974. Том 2. Повісті. Оповідання (1897–1908). 384 с., іл.
10. Коцюбинський М. Твори в семи томах / ред. П. Й. Колесник, упоряд. та прим. О. І. Гончара та С. П. Шмаглій. Київ : Наукова думка, 1974. Том 3. Оповідання. Повісті (1908–1913). 427 с., іл.
11. Коцюбинський М. Твори в семи томах / ред. Н. Л. Калениченко, упоряд. та прим. Н. О. Ішиної. Київ : Наукова думка, 1974. Том 5. Листи (1886–1904). 430 с., іл.
12. Кочетова С. О., Снігаренко Є. О. Музичні образи в новелах М. М. Коцюбинського. *Східнослов'янська філологія* : зб. наук. пр. Вип. 8. Літературознавство. Горлівка : Видавництво ГДПШМ, 2006. С. 68–80.
13. Кузнецов Ю. Б. Михайло Коцюбинський і класичний психоаналіз : монографія. Київ : Либідь, 2021. 160 с.
14. Кузнецов Ю. Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського. Київ : Наукова думка, 1989. 264 с.
15. Поліщук Я. О. Візуалізація художнього образу в малій прозі Михайла Коцюбинського. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. Острого : Вид-во НаУОА, 2018. Вип. 4(72), грудень. С. 188–190.
16. Потебня О. О. Естетика і поетика слова: Збірник. Пер. з рос. / упоряд., вступ, ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с. (Пам'ятки естет. думки).
17. Соссюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. Київ : Основи, 1998. 324 с.
18. Франко І. Я. Зібрання творів у п'ятдесяти томах / ред. І. І. Дорошенко, Н. Л. Калениченко, упоряд. та комент. І. О. Денисюка, С. С. Дідик, Л. О. Гасвської. Київ : Наукова думка, 1981. Том 30. Літературно-критичні праці (1895–1897). 719 с.
19. Франко І. Я. Зібрання творів у п'ятдесяти томах / ред. Г. Д. Вервес, О. Н. Мороз, упоряд. та комент. Ю. Л. Булаховської, В. П. Ведіної, Т. І. Комаринця та ін. Київ : Наукова думка, 1981. Том 31. Літературно-критичні праці (1897–1899). 601 с.
20. Фройд З. Вступ до психоаналізу. Нові висновки / пер. П. Тарашук. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2021. 552 с.
21. Шумило В. Є. Теканні елементи побуту в пейзажній метафорі українських письменників другої половини XIX століття. *Мовний простір сучасного світу* : тези доп. VIII Всеукр. наук. конф. студентів, аспірантів і молодих учених. Київ : НаУКМА, 2024. С. 238–234.
22. Яременко Н. Сенсорні образи в художньо-літературній проєкції повісті Е. Е. Шмітта «Дитя Ноя». *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2020. Вип. 14. С. 154–163.
23. Hennequin E. La critique scientifique. Paris : Perrin, 1888. 246 p.
24. Segalen V. Les Synesthésies et l'École Symboliste. *Mercure de France*. 1902. T. XLII (01 avril). Pp. 57–90.
25. Udine Jean d'. L'Art et le geste. Paris : F. Alcan, 1910. 319 p.

References

- Beletskiy, A. (1989). *V masterskoi khudozhnyka slova*. Vysshaya shkola [in Russian].
- Bibliia, abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho i Novoho Zapovitu iz movy davnoievreiskoi y hretskoi na ukrainsku nanovo perekladena: 988–1988. (N. d.). Yuvileine vydannia z nahody tysiacholittia khrystianstva v Ukraini. N. p. [in Ukrainian].
- Franko, I. (1981). *Zibrannia tvoriv u piatdesiaty tomakh* (Vol. 30). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Franko, I. (1981). *Zibrannia tvoriv u piatdesiaty tomakh* (Vol. 31). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Froid, Z. (2021). *Vstup do psykhoanalizu. Novi vysnovky*. Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
- Haidaienko, I. (2008). Semantychna osnova kontseptu “slukh” u tvorakh M. Kotsiubynskoho. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova*, 10 (4), 399–404 [in Ukrainian].
- Hennequin, E. (1888). *La critique scientifique*. Perrin.
- Hrinchenko, B. (1907). *Pered shyrokym svitom*. Z druk. S. A. Borysova, XII [in Ukrainian].
- Inshakova, I. (2011). Spetsyfika funktsionuvannia odoratvnoi leksyky u tvorakh M. Kotsiubynskoho. *Filolohichni studii. Naukovyi visnyk Kryvorizkoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu*, 6, 579–585 [in Ukrainian].
- Kachurovskiy, I. (2008). *Generyka i arkhitektonika*. Kn. II. Vyd. dim “Kyievo-Mohylianska akademiia” [in Ukrainian].
- Kochetova, S., & Sniarenko, Ye. (2006). Muzychni obrazy v novelakh M. M. Kotsiubynskoho. *Skhidnoslovianska filolohiia*, 8, 68–80 [in Ukrainian].
- Kotsiubynskiy, M. (1973). *Tvory v semy tomakh* (Vol. 1). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kotsiubynskiy, M. (1974). *Tvory v semy tomakh* (Vol. 2). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kotsiubynskiy, M. (1974). *Tvory v semy tomakh* (Vol. 3). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kotsiubynskiy, M. (1974). *Tvory v semy tomakh* (Vol. 5). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kuznetsov, Yu. (1989). *Poetyka prozy Mykhaila Kotsiubynskoho*. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kuznetsov, Yu. (2021). *Mykhailo Kotsiubynskiy i klasychnyi psykhoanaliz*. Lybid [in Ukrainian].
- Polishchuk, Ya. (2018). Vizualizatsiia khudozhnogo obrazu v malii prozi Mykhaila Kotsiubynskoho. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu “Ostrozka akademiia”: seriia “Filolohiia”*, 4 (72), 188–190 [in Ukrainian].
- Potebnia, O. (1985). *Estetyka i poetyka slova*. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Segalen, V. (1902). Les Synesthésies et l'École Symboliste. *Mercure de France*, XLII (01 avril), 57–90.
- Shumylo, V. (2024). Tkanynni elementy pobutu v peizazhni metaforytsi ukrainskykh pysmennykiv druhoi polovyny XIX stolittia. *Movnyi prostir suchasnoho svitu*, VIII, 238–234 [in Ukrainian].
- Sossior, F. de. (1998). *Kurs zahalnoi lingvistyky*. Osnovy [in Ukrainian].
- Udine, Jean d'. (1910). *L'Art et le geste*. F. Alcan.
- Yaremenko, N. (2020). Sensorni obrazy v khudozhno-literaturnii proektsii povisti E. E. Shmitta “Dytia Noia”. *Literaturny svit: poetyka, mentalnist i dukhovnist*, 14, 154–163 [in Ukrainian].
- Yevshan Mykola. (1998). *Krytyka; Literaturoznavstvo; Estetyka*. Osnovy [in Ukrainian].

V. Shumylo

**SENSORY IMAGES IN THE SHORT PROSE
OF MYKHAILO KOTSIUBYNSKYI
(Cultural and Aesthetic Context of the Late 19th and Early 20th Centuries)**

The article, within the cultural and aesthetic context of the late nineteenth and early twentieth centuries (including the formation of psychology as a discipline, new approaches to literary criticism, and a growing interest in synesthesia), provides a comprehensive examination of sensory imagery in M. Kotsiubynskyi's short prose, which involves the analysis of visual, auditory, olfactory, tactile and gustatory elements. In particular, the interpretation is carried out through the prism of theoretical approaches of the period, which reveal at least four "prototypes" for designating the phenomenon of "sensory image" in philological discourse: "sensual image" by O. Potebnia, "zmyslovyi image" by I. Franko, "inner image" by O. Biletskyi, "acoustic image" by F. de Saussure. A significant place is given to the specificity of stylistic dimensions – the Ukrainian realist tradition and Impressionism as an early form of Modernism; the gradual evolution in M. Kotsiubynskyi's technique within these two styles is considered. The author's complex and combined devices for the representation of sensory images are identified: color, geometric figure, suggestiveness, synesthesia, symbolization, parallelism, metonymy, lexical repetition, artistic detail, and so forth. It is concluded that during the "realist phase" of M. Kotsiubynskyi's writing, visual images prevail, while during the "impressionist phase", auditory and tactile-thermal images predominate.

Keywords: sensory image, visual image, auditory image, olfactory image, tactile image, gustatory image, thermal image, "zmysly", synesthesia, Mykhailo Kotsiubynskyi, Ivan Franko, the late nineteenth and early twentieth centuries.

Подано до редакції / Submitted: 29.10.2025

Схвалено до публікації / Accepted: 16.01.2026

Опубліковано / Published: 09.06.2026



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)