

На правах рукопису

ПРИГОДІЙ СЕРГІЙ МИХАЙЛОВИЧ

ІМПРЕСІОНІЗМ НА РУБЕЖІ ХІХ - ХХ СТОРІЧ:

ТИПОЛОГІЯ ТА НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ.

/На матеріалі української та американської  
літератур/.

Спеціальність: 10.01.06 - Теорія літератури,

10.01.05 - Порівняльне літературознавство.

А в т о р е ф е р а т  
дисертації на здобуття вченого ступеня  
доктора філологічних наук

82.0  
22.091  
Дисертація виконана на кафедрі теорії літератури та  
компаративістики Київського **ЛНБ України ім.В.Стефаника**

ім. Тараса Шевченка



00761148 (R)

Офіційні опоненти: **ЛНБ України, доктор**

філологічних наук, професор

**М.Г. ЖУЛИНСЬКИЙ;**

член-кореспондент НАН України,

доктор філологічних наук, професор

**Д.С. НАЛИВАЙКО;**

доктор філологічних наук

**Г.О. ЗОЛОТУХІН.**

Провідна організація: Дніпропетровський державний  
університет /кафедра теорії  
літератури/.

Захист відбудеться "9" жовтня 1995 р. о 14<sup>00</sup> год.  
на засіданні спеціалізованої Вченої ради Д 01.01.28 по за-  
хисту дисертацій на здобуття вченого ступеня доктора філоло-  
гічних наук при Київському національному університеті  
ім. Тараса Шевченка /252017, Київ, І7, бульвар Т.Шевченка,І4,  
актовий зал/.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Київського  
національного університету ім. Тараса Шевченка.

Автореферат розіслано "5" вересня 1995 р.

ЛНБ України, секретар  
спеціалізованої Ради  
АН України

Л.Ф. ДУНАЄВСЬКА

## Загальна характеристика роботи.

Актуальність теми визначається передусім оригінальним розв'язанням маловивченої і давно назрілої літературознавчої проблеми - осмислення поетики та стилю літературного імпресіонізму. Водночас типологічно-порівняльне спрямування дослідження особливо актуалізує його в наш час, коли після розпаду радянської тоталітарної імперії світ "відкриває" для себе самобутні культури, прилучається до них. Пізнаючи інших, ми також глибше пізнаємо й себе, предметніше усвідомлюємо світовий рівень рідної культури, зокрема самобутнього українського імпресіонізму.

Чи не першим мову в Україні про імпресіонізм повів Іван Франко. Критикуючи теорію та художню практику А.Гольца, він визнавав "нове бачення" М.Коцюбинського, О.Кобилянської, В.Стефаника і по суті стверджував такі художньо-творчі принципи, як індивідуалізоване бачення світу, суб'єктивізація оповіді, психологізація героя, "точка зору", згортання сюжету, фрагментарна композиція, барвистість та музикальність стилю, але не кваліфікував їх ні як імпресіоністичні, ні як реалістичні. В працях С.Єфремова, М.Зерова, А.Лебідя, А.Музички, А.Шамрая безпосередньо ставилась і розроблялась проблема імпресіонізму /переважно на матеріалі творчості М.Коцюбинського/. Слушно наголошуючи авторську установку на відтворення свого враження, імпресії від реальності, дослідники зосереджувалися в основному на "композиційних формах", а теоретико-естетичні питання оглядалися побічно. При висвітленні генези українського імпресіонізму явно перебільшувався вплив західноєвропейської традиції і недооцінювалися національні джерела. З іншого боку, порівняльний аналіз творів українських та зарубіжних імпресіоністів лише поглиблював критичне розуміння нового мистецтва, його національних особливостей.

Але вже в 30-ті роки з відомих причин ситуація різко змінюється. Імпресіонізм починають мислити як буржуазне, декадентське мистецтво, суб'єктивно-ідеалістичне, асоціальне і аморальне, гедоністичне та паразитичне і, звичайно, формалістичне. Саме таку оцінку знайдемо в працях Ю.Савченка, Л.Іванова, М.Партоліна, М.Костенка, П.Колесника, Ф.Приходька та багатьох інших дослідників. Правда, деякі літературознавці пропонували й іншу формулу: вважати твори, наприклад М.Коцюбинського, "імпресіоністичними за стилем та реалістичними за методом" /І.Стебун. Михайло Коцюбинський. - К., 1938/. Схожий підхід демонструє і канадсько-українська дослідниця О.Черненко, виводячи імпресіонізм з позитивізму й вважачи перший "фазою реалізму"<sup>1</sup>. Таким чином імпресіонізм позбавлявся художньої самодостатності й тлумачився як щось "прикладне". Коли він "прикладався" до реалізму, то це давало позитивний результат, а якщо до символізму або декадансу - то результат був негативним. Н.Калениченко в книзі "Українська проза початку ХХ ст." /К., 1964/ висуває неоригінальну концепцію "прогресивного та реакційного імпресіонізму". Загалом же, така критика імпресіонізму в суті своїй повторювала критичні негачії цього ж напрямку в живопису західноєвропейським мистецтвознавством початку нашого сторіччя - Р.Гаман та інші.

У 80-ті роки в Україні і Росії відбувається поглиблення критичної оцінки літературного імпресіонізму. Л.Андрєєв<sup>2</sup>, Д.Наливайко<sup>3</sup>, а пізніше Ю.Кузнецов<sup>4</sup> на матеріалі західноєвропейської та української літератур по-своєму розкривають генезу імпресіонізму, його еволюцію та відмінність від експресіонізму та символізму.

1. Черненко О. Михайло Коцюбинський - імпресіоніст. - Сучасність, 1977.
2. Андрєєв Л. Импрессионизм. - М., 1980.
3. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. - К., 1985.
4. Кузнецов Ю. Поэтика Михайла Коцюбинського. - К., 1989.

Цікавими й слухними є спостереження Д.Наливайка щодо взаємодії імпресіонізму з натуралізмом і реалізмом, а також думка про те, що імпресіонізм - одне з тих історико-типологічних утворень, які особливо схильні до взаємосполучень з іншими художніми системами. У Л.Андрєєва, попри детальне висвітлення концепцій та маніфестів письменників-імпресіоністів, часто відчувається давно знайома "зневага" до імпресіонізму як до чогось поверхового, несерйозного, від чого страждає аналіз творчості видатних представників цього напрямку. До того ж Л.Андрєєв та Ю.Кузнецов схиляються до традиційного розуміння імпресіонізму як своєрідного стилю при реалістичному або нереалістичному методі. Д.Наливайко дивиться ширше, вбачаючи в імпресіонізмі певну художню систему, але він наполягає на реалістичному /міметичному/ типі цього феномену, на перевазі в ньому об'єктивного над ідеальним. Л.Андрєєв, навпаки, вважає, що імпресіонізм - це суб'єктивне мистецьке явище. Отже кардинальне питання теорії імпресіонізму лишається "відкритим" у вітчизняному літературознавстві.

В Америці "епоха імпресіонізму" почалася з 70-х років XIX ст., переважно з виставок імпресіоністичного живопису, до якого Г.Джеймс поставився спочатку досить холодно; але 1884 року він пише свою програмну статтю "Мистецтво прози", де акцентує суб'єктивність художнього відображення дійсності, виголошує деякі принципи нової поетики, правда, не називає їх імпресіоністичними. Х.Гарленд в книзі "Знецінені ідоли"/1891/ вже безпосередньо вітає імпресіонізм як мистецтво, що дає можливість письменнику виражати індивідуальний погляд на сучасне життя. Автор акцентує два принципи імпресіоністичного мистецтва: єдність враження /чітко визначений центр малюнка і розмитий фон/ та використання роздрібного мазка замість лінії.

Статті Е.Гарнета і Г.Уеллса, присвячені творчості Ст.Крейна,

дещо поглиблюють розуміння імпресіонізму. Автори вважають, що імпресіоніст бачить світ фрагментарно, тому й відтворює його напрочуд атомарно; він створює особливо чуттєві образи, що віддзеркалюють суб'єктивне враження персонажа від реальності, самий же малюнок в імпресіоністичному творі надзвичайно візуальний, яскравий. В роботах Гарленда, Гарнетта, Уеллса знаходимо типове для імпресіоністичної естетики "коливання" між реальним та ідеальним, об'єктивним і суб'єктивним. В 30-ті роки праця Х.Хартуїка "Передній план американської прози"/1934/ дала новий поштовх у вивченні імпресіонізму. Було встановлено зв'язок літературного імпресіонізму з живописним, схарактеризовані деякі представники нового напрямку - Ст.Крейн, Дж.Конрад, Ст.Малларме, виявлені їх естетичні принципи: сценічна композиція, фрагментарність, фотографічність деталей, заохочення читача до співтворчості, акцентація "вирішального моменту" життя персонажа, "згортання сюжету"; а також демократизм, моральний релятивізм, відмова від детермінації.

В наступні тридцять років літературний імпресіонізм мислився як стиль натуралізму<sup>1</sup> або "прозовий пуантилізм"<sup>2</sup> - погляди, що викликали чимало полеміку в 60-ті роки. Зокрема, Р.Роджерс спростовує тезу про "пуантилізм" прози Ст.Крейна, розкриває взаємодію імпресіоністичного прийому з фрагментарно-суб'єктивним світовідчуттям та демократичною етикою митця. На початку 80-х років вийшли у світ ґрунтовні монографії Дж.Нейгела та Х.Стоуелла, які прояснюють чимало проблем з теорії та поетики прозового імпресіонізму. Так, Дж.Нейгел виходить з тези: "імпресіоністична проза спирається насамперед на невідповідність реальності та її людської перцепції-розуміння", тому "персонажі прозового імпресіонізму пов-

1. Walcutt C. American Literary Naturalism: A Divided Stream. - Minneapolis, 1956.

2. Stallman R. Stephen Crane: An Omnibus. - New York, 1961.

сякчасно мусяць тлумачыць доўколішній свет, розрізняючы рэальнае від власнаго бачення свiту". Це породжуе галоўну тэму й канфлікт імпрэсіанізму - "ілюзія versus рэальнасць", што урiзнаманiтнoсць-ся залежна від iндывiдуальнаго спрыняття; спрычынюе пэвну аліснацію персанажу, йаго моральны рэлятывізм, напрочуд розмаіты псіхалогізм, што адекватна выражаецца не "всезнаючым аўтаром" чi "аўтаром-дэміургом", а "точкаю зору" персанажу, лірычнаго героя. Однак Дж.Найгел, прынамні в тэоріі, вызначышы дэякі галоўны прынцыпы прозаваго імпрэсіанізму та намітывшы важлівы відміннасці йаго від рэалізму, потім "безмежна" рoзшырыў паняття "рэалізм", яке й поглынуло імпрэсіанізм як своерiдну худохню сістэму, перетворыло йаго в один із "стылей" рэалізму<sup>1</sup>. З свого боку, Х.Стоуэлл, слухно заперечуючы пазытывісцькі асновы імпрэсіанізму, аднозначна выводыць іх<sup>3</sup> феноменалогіі та бергсоніанства - ідэалісцічных канцэпцій, - тым самым інтэгруе імпрэсіанізм в лавы ідэальнаго мiстэцтва<sup>2</sup>, што, на нашу думку, не є істынным.

Такым чынам, украінскі та амерыканскі літэратурoзнавці, відкрышы багата цiннаго в тэоріі та худохній практыці імпрэсіанізму, аднаковаю мірою рoзійшыся в поглядах з кардынальнаго пытання: адні фэхівці мiсляць літэратурны імпрэсіанізм як аб'ектыўнае, мiметычнае, рэалістычнае мiстэцтва; іншы - як суб'ектыўна-ідэалістычнае. Сама ця суперечнісць пiдказуе, што імпрэсіанізм навряд чi "впысуецца" цiлком в жодны і з зазначеных тыпів творчості, пiдштoвхуе дoслiдніка шукаты іных пiдхoдів навуковаго вiрiшэння прoблeмi.

Об'ектом і предметом дoслiджэння є імпрэсіаністычна проза - перэдусім украінская та амерыканская - на рубэжi стoлiть, яка

1. Nagel J. Stephen Crane and Literary Impressionism. - The Pennsylvania State University Press, 1980. - P.22 - 34.
2. Stowell H. Literary Impressionism. James and Chekhov. - The University of Georgia Press, Athens, 1980. - P.14 - 18.

розглядається на багатому тлі західноєвропейського та російського імпресіонізму, а також міметичного /реалістичного і натуралістичного/ та ідеального /романтичного, символічного, експресіоністичного/ мистецтва. Такий підхід уможливорює дослідити певне явище в діалектиці "індивідуального - іншого - загального", що, як відомо, є оптимальною методою наукового пізнання.

Мета дисертації - теоретично осмислити літературний імпресіонізм, розкрити типологію та національно-художні особливості української та американської імпресіоністичної прози;

— скоригувати концепцію про три типи художньої творчості та визначити в ній місце імпресіонізму;

— виявити літературно-духовні та соціальні джерела літературного імпресіонізму - загальнометодологічні та національні. З цієї метою розкрити еволюцію творчості М.Коцюбинського: від народного романтизму до імпресіонізму; Г.Джеймса: від мелодрами через реалізм до імпресіонізму. Визначити суть полівалентної поетики О.Кобилянської /неоромантизм, символізм, імпресіонізм/ та Ст.Крейна /романтизм, натуралізм, символізм, імпресіонізм/;

— дослідити імпресіоністичну характерологію в плані філософсько-естетичної типології, з погляду психології мистецтва та національних особливостей, художньої генези й еволюції;

— розкрити жанрові особливості імпресіоністичної прози, відмінність їх від реалістичних, романтичних та експресіоністичних художніх аналогів;

— виявити самотність імпресіоністичного стилю: тропів, портретики, інтер'єру /екстер'єру/, пейзажу, монологу та діалогу, стильової композиції. Мотивувати їх класифікацію, генезу, еволюцію; дослідити традиції та новачі імпресіоністичного стилю.

Теоретико-методологічні засади і методи дослідження. Формуючи теоретико-методологічні основи дисертаційного дослідження, автор

звертався до теоретичних положень знавців красною письменства, філософів та психологів різних епох та уподобань. Зокрема, поняття типології виводилося нами з класичних положень гегелівської діалектики /"Наука логіки"/; розуміння трьох типів творчості, їх тріадична діалектика та повнокровне значення суб'єктивного підказані ідеями Арістотеля, Секста Емпірика, Гете, Гегеля. Психо-духовні основи українського етносу, ідеалістична домінанта його культури більш-менш чітко постали для нас з філософських концепцій Г.Смотрицького, К.Ставровецького, Т.Прокоповича, Г.Сковороди, М.Гоголя, П.Юркевича, О.Потебні, Д.Чижевського. Своєрідність американського духу певною мірою відкрилася нам із філософії С.Джонсона, Дж.Едвардса, Б.Франкліна, Р.Емерсона, В.Джеймса. Концепція імпресіоністичної характерології сформувалась у автора на основі ідей І.Канта і Г.Сковороди /антитетика, гносеологія, суб'єктивізм, "мікросвіт"/; П.Юркевича та Гегеля /онтологізація гносеології, багатшарове, відчуттєве "Я", структура й діалектика художнього характеру/; Г.Джеймса та М.Бердяєва /"дзбан свідомості", "плюралістичний всесвіт", суперечливо-діалектична етика/. Для нас неабияку вагу мали також ґрунтовні праці А.Шамрая і Є.Ненадкевича. Розуміння імпресіоністичного стилю автор будував, виходячи насамперед з концепцій О.Потебні та М.Бахтіна про тропіку і діалогічне слово, про внутрішню /"архітектонічну"/ й зовнішню /"композиційну"/ форму, а також спираючись на глибокі розвідки М.Зерова, А.Музички, М.Жулинського, Д.Наливайка, Дж.Нейгела, Х.Стоуелла та інших.

Наукова новизна дослідження виявляється в його різних площинах. Передусім, тут уперше ставиться й по-своєму вирішується проблема типології та національних особливостей українського та американського імпресіонізму; оригінально тлумачиться концепція типів творчості, їх тріадичної діалектики, саме поняття суб'єк-

тивного, що уможливило науково визначити природу та характер імпресіонізму як суб'єктивно-сенсуалістичного типу мистецтва, а не "підтягати" його або до мімесису, або до суб'єктивно-ідеального типу художнього мислення;

- по-новому виявляється генеза українського та американського імпресіонізму, основа якого - в магістральній духовній традиції України та США, що, взаємодіючи з новими тенденціями - національними та західноєвропейськими, - генерувала самобутнє імпресіоністичне мистецтво. Генеза імпресіонізму розкривається в роботі у рамках переоцінки творчості М.Коцюбинського, Г.Джеймса, О.Кобилянської та Ст.Крейна - найяскравіших репрезентативів нового мистецтва;
- вперше ставиться й своєрідно вирішується проблема імпресіоністичної характерології. З'ясовується сам "механізм" переростання реалістичного і романтичного характеру в імпресіоністичний, обґрунтовується діалектична трьохаспектність останнього /"гнос-тичність", "дифузність", "вічневолюційуюча" якість/, виводиться його генеза; новаційним також є аналіз імпресіоністичного характеру з погляду психології мистецтва та дослідження в ньому національних особливостей;
- жанрові особливості імпресіоністичної прози виводяться з самих глибин українського та американського духу. Зокрема, обґрунтовується, що в українському імпресіонізмі "точка зору" дещо "чистіша" - жанрово й стилістично, - аніж в американському, що пояснюється національно-характеристичними рисами українця, його культурно-літературними традиціями. Своєрідно ставиться та вирішується проблема імпресіоністичного хронотопу, специфіка імпресіоністичного конфлікту, фабульно-сюжетна єдність в імпресіоністичному творі, її генеза та відмінність від реалістичного та романтичного аналогу;

— нетрадиційно тлумачиться імпресіоністичний стиль. Передусім, на відміну від мімесису, де превалює об'єктивне і діалогічне слово, імпресіонізм базується на монологічному, індивідуально-суб'єктивному тропі, який в українській та американській літературі еволюціонував з /народно-/романтичної стилістики. Оригінально розкривається трансформація романтичного тропу в імпресіоністичний та відмінність американської імпресіоністичної тропіки від української. Новим є потрактування імпресіоністичної портретики, інтер'єру /екстер'єру/, пейзажу; суттєво поглиблюється традиційне розуміння "телеграфного" і "темного" стилю в імпресіонізмі; коригується й доповнюється літературознавчий концепт стилістично-композиційної форми імпресіоністичної прози, розкриваються її типологія, національні особливості.

Апробацію основні ідеї й матеріали дисертації проходили у процесі виступів автора на міжнародних та міжвузівських наукових конференціях /Київ, 1990; Москва, 1992, 1993; Оксфорд /Великобританія/ 1994; Черкаси, 1994, Київ, 1994/. Результати дослідження опубліковані в монографії "Генрі Джеймс. Еволюція творчості" /К., 1992/, в окремих виданнях: "Творчість М.М.Коцюбинського в 90-ті роки XIX сторіччя" /К., 1993/; "Творчість Ольги Кобилянської" /К., 1993/; "Психологічна проза США на рубежі сторіч" /К., 1990/; "Імпресіонізм в українській та американській літературах на рубежі сторіч" /К., 1995/, а також в статтях, надрукованих у республіканських збірниках та періодиці. /Список публікацій з теми дисертації подано в кінці автореферату/.

Практичне використання результатів дослідження. Матеріали дисертації використовуються при читанні спецкурсів та проведенні спецсеінарів з проблем теорії літератури, розвитку класичної української прози та викладання курсів "Українська література

кінця XIX - початку XX ст.", "Історія літератури США" у Київському лінгвістичному університеті, при читанні спецкурсу "Українська література на рубежі сторіч" у коледжі св.Бернара /Міннеаполіс, США, 1991/, в лекціях для вчителів української та англійської мови і літератури. Окремі аспекти дослідження зреалізовано в названих вище працях, адресованих викладачам та студентам-філологам.

Структура роботи. Дисертація відкривається розділом "Постановка проблеми", де обґрунтовуються предмет, мета, вихідні положення та метод дослідження /частково це викладено вище/, та чотирьох глав з висновками.

## II. ЗМІСТ РОБОТИ.

В першій главі - "Гене́за літературного імпресіонізму України та США" - розглядаються національно-типологічні та методологічні основи українського і американського імпресіонізму. На відміну від західноєвропейського і російського імпресіонізму, який виростав переважно з реалістичного напрямку, український та американський імпресіонізм природно еволюціонував з яскравого романтизму цих літератур, що превалював тут упродовж майже всього XIX сторіччя.

Звичайно, "романтизоцентризм" і, великою мірою, імпресіонізм у літературах України та США мали /й мають/ свої глибокі корені. Зокрема, основою української етнософії, на думку Д.Чижевського, є панестетизм /емоціональність і сентименталізм, чуттєвість і ліризм/; поруч з ним стоять індивідуалізм і прагнення до свободи. Останні іноді дисонують з першими, бо естетизм - примирливий, він приймає все у світі, оскільки воно є "прекрасне"; індивідуалізм може вести до самоізоляції, навіть до конфлікту з усіма, але й до глибоко позитивних форм творчості та активності.<sup>I</sup>

Формування українського етносу відбувалося, як відомо, в перше тисячоліття нашої ери, здійснювалося спонтанно, мирно, через зближення споріднених племен. Асиміляційні процеси були малопомітними, що сприяло формуванню внутрішньої злагоди і людської особистості. Географічно українські землі, зокрема Подніпров'я, були межею між європейською і азійською цивілізаціями, а нашим предкам довелося захищати себе і Центральну та Західну Європу від східних кочівників. Це виховувало особисту мужність, тісню, побратимську згуртованість, прагнення до волі, незалежності, відповідну свідомість. Обставини життя привчили українців до працьовитості, взаємовиручки, а відчуття сили та вміння породжували впевненість, оптимізм, веселу вдачу, своєрідний український гумор. З часом українська ментальність вбирає в себе християнство, що своєрідно взаємодіє з язичеством, а пізніше й культуру бароко. Водночас український етнос збагачується таким своєрідним і самобутнім явищем європейської цивілізації, як українське козацтво, з його справжнім демократизмом, панестетизмом, індивідуалізмом та прагненням до свободи. Все це стало базую "романтизоцентризму", звідси глибокі корені українського імпресіонізму.

Нарешті, українська свідомість позначилася на нашій філософії. Найхарактернішою для української думки була "філософія серця" /П.Юркевич/, згідно з якою основою духовного життя людини є "серце" - найглибша й найчудовіша "безодня", що сполучається з самим Творцем і породжує із себе, зумовляє собою "поверхню" нашої психіки та тілесну субстанцію /Г.Сковорода, М.Гоголь, П.Юркевич, П.Куліш/ і визнання, що людина є малий світ, "мікрокосмос", бо в "сердечній глибині", "безодні" криється все, що є у цілому світі. Природно, пізнаючи себе, людина пізнає і всесвіт, зрештою самого Бога. Пізнання за допомогою думки-ідеї, як у Платона, або розуму, як у Декарта, українця не вдовольняло. Глибше й істинні-

ше можна сягнути ще й почуттям, емоцією, сердечною інтуїцією /Гоголь, Юркевич/; умовою ж самопізнання є усамітнення, те, що Гоголь називав "духовний монастир". Це усамітнення духовне є, як справедливо зауважував Д.Чижевський, "імпульсом до визнання для кожної людини права на власний етичний шлях, те, що ми могли б назвати "плюралістичною етикою" /Сковорода, Гоголь/<sup>1</sup>. Але між окремими різноманітними етичними типами повинна панувати не боротьба, а згода і гармонія - мир та любов є основна етична і соціальна цінність, мир між людьми і мир людини з Богом /Сковорода, Гоголь, Юркевич/.

Чимало схожого, а отже й відмінного, знаходимо в американській етнософії, основи якої були закладені ще пуританською новоанглійською культурою. Остання виходила з богообумовленого космосу, де речі й природа - "емблеми", символи внутрішньої божої суті, а людина, хоча й жорстко предестинована /визначена Богом/, мала, на відміну від католицької, священне право і обов'язок суто індивідуального, інтимного спілкування з Творцем, особистої відповідальності перед ним /а не перед церквою/. Спілкуючись віч-на-віч з Богом, розкриваючи йому своє серце, пуританин звикав до самозанурення, до "копирсання" у власній душі, що призводило до підвищеного психологізму та особливої зацікавленості етичними питаннями серед мешканців Нової Англії. Істину ж, як вважали, пізнати раціонально неможливо, її відлуння можна досягти вірою, екзальтаційною молитвою та одкровенням. Водночас, новоанглійці твердо вірили: чим більшого успіху він досягав, тим більше Бог схвалював його дію, що уможливлювало очищення та спасіння людини в майбутньому. Звідси - оте обожнювання праці серед американців, їх семизильна працездатність. Другим важливим чинником формування американської

<sup>1</sup> Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні, с.22.

свідомості був "фронтір" - межа поміж заселеною частиною американського континенту та "дикою", незайманю. Саме життя піонерів-першопроходців породжувало в них такі риси, як демократизм, свободолюбство, впевненість у власних силах, яскравий індивідуалізм, прагнення "зробити себе", бурхливу енергію та динамізм.

Як бачимо, український та американський народи у своєму становленні й розвитку за усієї своєрідності були багато у чому схожими. В історичному житті, скажімо, "фронтір" був властивим і українцям, і американцям, хоча перші захищали вітчизняну цивілізацію, а другі насаджували її "дикий", автохтонній людності, отже ширили цивілізацію. На цьому дещо відмінному ґрунті був яскравий індивідуалізм - воєвничо-патріотичний і піонерсько-фермерський; брали гору "покладання на себе" і віра в Бога із зануренням у власну душу, "етичний плюралізм". Тому-то магістральними традиціями української та американської культури, духовності стають "філософія серця" та пуританство, фронтір, які спричинили "романтизоцентризм".

Та з часом відмінність в історичному житті двох народів стала глибшою: після культурно-державного злету в XVII сторіччі український етнос був нещадно придушений російським тоталітаризмом. Українцям за тих жорстоко-деспотичних обставин довелося дбати про збереження власної самобутньої етнічності, накопичувати сили, щоб у XIX ст. здійснити нове національно-культурне відродження, вистояти у боротьбі проти шовіністичної денационалізації українців, що живило романтизм в їхній духовності. Американський же етнос розвивався порівняно вільно, особливо після перемоги у війні за незалежність США. Досвід молодого демократії був теоретично оформлений в концепції американського просвітництва /Франклін, Пейн, Палмер/. Американський трансценденталізм - основоположна філософія національного романтизму - не сприйняв матеріаль-

ний, м'яко-детерміністський аспект просвітництва, проте залюбки запозичив у нього ідею демократичного індивідуалізму, духовно-морального зросту, братства тощо. Невипадково, що на противагу західноєвропейському романтизму, який здебільшого заперечував просвітництво, американський - в основному інтегрував його й продовжував<sup>1</sup>. Р.Емерсон - фундатор трансценденталізму - виходив із всепроникаючої духовної сили, Зверхдуші /або Бога/, що продукує всі речі, є сама Добро, Краса й Істина, наділяє людину божою іскрою і допомагає їй духовно відродитися. Останнє - обов'язок індивіда і досягається переважно не наслідуванням традицій та науковими студіями, а концентрованою інтуїцією, пізнанням глибин власної душі-іскри, що відкриває Істину та величезні потенції людини. Звідси - теорія "покладання на себе".

Українські романтики виходили з того, що первісно була єдина богообразна людина, а потім з'явилися пани-нелюди і почали сіяти зло-оману, порушуючи гармонію. Та народ лишається найближчим до Бога, несе в собі абсолютну істину та красу, і його протест-бунт проти панського гніту - священний, бо сприяє відновленню божої гармонії. Тому українська література ХІХ ст., як ніяка інша, просякнута кричущим, непримиренним конфліктом між паном та селянином.

Наприкінці минулого сторіччя в американську та українську свідомість певною мірою проникають соціально-детерміністські ідеї і, взаємодіючи з традиційними, породжують своєрідний "букет" ідейно-художніх течій. Поряд з романтизмом в Україні та США більш-менш чітко проявляється імпресіоністична тенденція, символічна, натуралістична та реалістична. Часто в творчості одного письменника натуралізм взаємодіє з романтизмом /І.Франко, Х.Гарленд/ або романтизм з імпресіонізмом та символізмом /Ст.Крейн, О.Кобилян-

1. Див.: Романтические традиции в американской литературе XIX века и современность. - М., 1982. - С.55 - 78.

ська/. У М.Яцківа знаходимо особливу мінливість поетик: сюрреалізм, романтизм, реалізм, імпресіонізм. Схожу картину спостерігаємо й в американця Ст.Крейна - почав він як романтик, тут же створив класичний натуралістичний твір, далі проявив себе як яскравий імпресіоніст та символіст, що "повертав" до романтизму. Втім, пізня творчість М.Коцюбинського /1900-ті роки/ та Г.Джеймса /1897 - 1916/ являє собою "чистий" імпресіонізм, що поряд з імпресіоністичними тенденціями інших прозаїків і є предметом нашого дослідження.

Добре знано, що імпресіоністи, заперечуючи теорію - позитивізм та матеріалізм, - поклалися на власне враження-імпресію від реальності. З точки зору психології, враження - суб'єктивніше за відчуття та чуття. Воно є своєрідною комбінацією відчуттів і емоцій, оформлених певним чином. Оформити їх може єдина сила в людській психіці - розум. Отже, враження не є абсолютно незалежною від розуму психічною данністю. З іншого боку, воно - об'єктивніше за судження та поняття, які абстрагуються від враження, складають сферу високорозумового буття. Таким чином, категорію враження не можна віднести остаточно ні до об'єктивної, ні до раціональної сфери. Вірніше мислити його як почуттєво-суб'єктивну психоданність.

Зазначимо, однак, що художники-імпресіоністи в своїй естетиці наголошують на миттєвому враженні від реальності, натомість, письменники-імпресіоністи частіше акцентують роль свідомості, власного бачення дійсності. Так, пізній Мопассан твердив: "Наївно, зрештою, вірити в реальність узагалі, коли кожен із нас має свою власну реальність у своїх думках і своїх органах..., тому існує стільки істин, скільки є людей на світі, і кожний з нас просто творить свою ілюзію світу"<sup>1</sup>. М.Коцюбинський занотовував для себе думку І. Мопассан Пі де. Твори: у 8 т. - К., 1981. - Т.6. - С.394.

А.Гольца про те, що письменник не може передати в своїх творах живі речі такими, якими вони є самі по собі; він бачить їх суб'єктивно, тому всяке художнє зображення буде зображенням не предмету, не живої натури, а лише індивідуальним враженням художника від цього предмету. Г.Джеймс неодноразово підкреслював, що митець не імітує реальність, а саме відтворює своє бачення довкілля, тому він палко доводив, що без своєрідної авторської свідомості ніяке мистецтво нічого не варте. Х.Гарленд в своїй естетиці "веритизму" виходив з того, що письменник правдиво передає гостро пережитий момент власного життя, індивідуальне розуміння світу. Цікаво, що й письменники-реалісти відчували різницю між своїм мистецтвом та імпресіоністичним. Так, Л.Толстой, виявляючи своєрідність творчості Чехова, характеризував її як імпресіоністичну, а М.Горький писав автору "Дами з собачкою": "Знаєте, що Ви робите? Вбиваєте реалізм. І вб'єте Ви його скоро - на смерть, надовго. Ця форма віджила свій час - факт!"<sup>1</sup>. Реалізм, як відомо, орієнтується на імітацію об'єктивної реальності, романтизм - на вираження ідеалу, що різко протистоїть дійсності, але й обумовлює космос, імпресіонізм прагне відтворити суб'єктивне враження від довкілля.

Звичайно, мова тут йде про авторську установку. Нагадаймо, однак, що за своєю природою художня література взагалі є суб'єктивний образ реальності, створений за законами краси /ідеалу/. Тож з цієї точки зору, будь-яке мистецтво, будь-який "ізм" є суб'єктивним образом дійсності. Водночас цей образ втілюється, згідно з концепцією Мейлаха, Наливайка, в трьох основних, іманентних типах творчості - реалістичному /міметичному/, романтичному /ідеальному/ і класицистичному. Кожен з цих типів творчості відомий людству з давніх давен і упродовж його історико-культур- I. Горький М. Собр. соч.: в 30 т. - М., 1954. - Т.28. - С.113.

ної еволюції проявляється в своєрідних естетико-художніх напрямках. Так, міметичний тип втілювався в пластичному мистецтві давньої Греції, в ренесансному реалізмі та просвітницькому, в критичному реалізмі ХІХ сторіччя... Ідеальний - в християнському живопису, барочному мистецтві, романтизмі ХІХ ст., модернізмі нашого сторіччя. А як же бути з імпресіонізмом? Очевидно, що він далекий від нормативно-класицистичної естетики, але й в інші типи творчості він не вписується - тому-то фахівці і "підтягають" його або до міметичного або до суб'єктивно-ідеального мистецтва. Саме це "розтаскування" імпресіонізму між реалізмом та романтизмом явно свідчить не на користь вищезгаданої теорії, підказує досліднику звернутися й до іншої традиції.

Ще Аристотель говорив про три способи, якими поет може відтворити події: як вони були чи є /об'єктивно/, як про них говорять і думають /суб'єктивно/, або якими вони повинні бути /ідеально/<sup>1</sup>. Гете в нарисі "Просте наслідування природі, манера, стиль" /1789/ розрізняв три типи творчості: "проста імітація дійсності", що базується на спокійному утвердженні сущого; "манера" - на суб'єктивно-індивідуальному сприйнятті явищ рухливою й обдарованою душею; та "стиль", що сягає самої "суті речей" - їх духу<sup>2</sup>. Гегель доводив, що в мистецтві ідея може втілюватися в "класичній формі" - співпадання ідеї та тілесно-чуттєвого образу, котрий, однак, не уможливує втілення абсолютного духу як такого; звідси - необхідність "романтичної" форми, де ідея-дух не співпадає із зовнішньо-реальним образом, а дереалізує його заради повнішого самовиразу; проте поряд з класичною /читай об'єктивною/ та романтичною існує й "символічна" форма, за якою

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. - М., 1957. - С.122.

2. И-В. Гете об искусстве. - М., 1975. - С.94 - 95.

ідея - невизначена, суперечлива, вона і співпадає, і не співпадає із зовнішнім образом, тяжіє до ідеалу й не має його<sup>1</sup>. Очевидно, що попри відмінності в термінах і загальному підході, Арістотель, Гете, Гегель в даному разі ведуть мову про одне й те саме - три типи художнього мислення: об'єктивний, суб'єктивний та ідеальний. Радянська літературна наука пропонує замість суб'єктивного - класицистичне, що викликає заперечення. Адже історично, скажімо, французький класицизм XVII ст. базується на картезіанстві, а радянський соцреалізм - на марксизмі, тож класицистично-нормативне мистецтво в першому випадку підпадає під ідеальне, а в другому - під мімесиз, що заперечує іманентність, а отже й право на "тип" творчості класицистичного мистецтва. Правда, радянські та пострадянські науковці частіше оперують двоєдністю об'єктивного та ідеального; Арістотель, Гете, Гегель - тріадичною схемою: об'єктивне - суб'єктивне - ідеальне. При цьому суб'єктивне набуває особливого значення, що, однак, не завжди враховується критикою.

Найчастіше суб'єктивне мислиться як суб'єктивно-ідеалістичне /традиція Берклі/, що по суті скасовує реальне як таке, а отже й повнокровне суб'єктивне, котре існує лише поряд і на протиवाгу об'єктивному, хоча й по-своєму, індивідуально переломлює у собі ідеальний абсолют, не збігаючись з ним цілком. З іншого боку, суб'єктивне нерідко тлумачать як принципово адекватну копію реального, лише "забарвлену" індивідуальною емоцією та відчуттями. Проте "суть справи" саме в тому, що суб'єктивне не співпадає з об'єктивним, однак, за діалектикою межі<sup>2</sup>, містить об'єктивне й у собі. Таким чином виходить, що суб'єктивне реалізується лише

1. Гегель. Естетика: в 4 т. - М., 1968. - Т.І. - С.81 - 87.

2. Гегель. Енциклопедія філософських наук. - М., 1974. - Т.І. - С.231.

на противагу об'єктивному, певною мірою віддзеркалюючи його у собі, та ідеальному, водночас суб'єктивно переломлюючи його. Інакше кажучи, суб'єктивне органічно синтезує, по-філософськи знімає суперечність об'єктивного та ідеального.

Втім, реальна істина та ідеал природно тяжіють до цілісності, однозначності; суб'єктивне ж як таке починається з суперечностей, які, зростаючи та поглиблюючись, за неможливою діалектикою зрештою конденсують й трансформують його або в об'єктивне, або в ідеальне. Так суб'єктивне, знімаючи у собі суперечність об'єктивного та ідеального, само необхідно еволюціонує в одне з них. Проте ще з платонових часів філософи ототожнювали суб'єктивізм з агностицизмом, відмовляючи їм в устремлінні до істини. Англієць Гекслі 1869 року переконливо розмежував ці філософські напрямки, а самі прихильники суб'єктивізму, починаючи із Секста Емпіріка, не раз підкреслювали, що не істину вони відкидають, а спростовують Догму, виявляючи її суперечності, які підштовхують дослідника до нових й нових пошуків. Суб'єктивізм, за Гегелем, можна знайти в будь-якій більш-менш значній філософії, діалектиці, яку однак суб'єктивізм не завжди завершує, проте він становить й одвічний, іманентний тип людського мислення, відомий в історії філософії як пірронізм та неопірронізм<sup>1</sup>. Найчастіше цей тип мислення "оживає" на зламі епох, коли одна догма одживає своє, а інша ще не народилася. Звідси його синтезуюча і суперечлива природа та характер.

В естетиці та психології суб'єктивізм найповніше проявляється в душевній, сенсуалістичній царині. Кант твердив: свідомість "Я мислю" є всезагальною, на противагу свідомості індивідуальній - "Я відчуваю". Юркевич доводив, що й "Я мислю" є суб'єктивно-індивідуальною дією<sup>2</sup>. Фрейд, Тічінер й багато інших психологів -

1. Гегель. Енциклопедія філософських наук. - Т.І. - С.209 - 210.

2. Юркевич П. Философские произведения. - М.,1990. - С.505 - 506.

сучасників імпресіоністів - вважали, що почуття самі по собі існують лише "теоретично", практично ж ми тому й відчуваємо, що усвідомлюємо наші чуття<sup>І</sup>. Отже сенсуалістичне, наче "душа" у С.Франка або лейбніціанська монада, складає насичений образ /відчуття-думки, враження, уявлення, емоції/, що певною мірою віддзеркалює реальне, хоча й суб'єктивно не співпадає з ним; відбиває духовне, але й індивідуально не тотожне йому. Сенсуалістичний /суб'єктивний/ тип творчості у взаємодії з міметичним /об'єктивним/ та ідеальним /ідеалістичним/ спричинює тріадичну діалектику художньої еволюції. Так, мімесис, як вказує вже сам термін, базується на органічній суперечності точної "копії природи" та її "імітації", зняти яку може лише сенсуалістична естетика, що суб'єктивно вбирає в себе реальне. В свою чергу сенсуалістичне мистецтво розвивається від "враження реальності" до "враження Серця", що, поглиблюючись у своїх суперечностях, трансформується у символ, ідеал, тобто ідеальний тип творчості. Ідеал, щоб існувати, мусить втілюватися у чуттєво-реальному конкретному образі, створюючи суперечність ідеального - реального, подальший розвиток якої знімається суб'єктивізмом, що природно переростає або в об'єктивне, або ідеальне.

Історія літератури дає безліч прикладів такої дії тріадичної еволюції: скажімо, ренесансний реалізм /Англія/ еволюціонував в маньєризм /суб'єктивне/ і через нього в барочне /ідеальне/ мистецтво; просвітницький реалізм природно трансформувалася в сентименталізм, а далі - в /пред/романтизм; критичний реалізм ХІХ століття органічно переходить в імпресіонізм, а потім - в неоромантизм, модернізм... Самі письменники, зокрема Гарленд, відмічали спорідненість імпресіонізму з сентименталізмом і, додамо, з маньєризмом, які характеризуються недовірою до раціональності та реаль-

І. Тичинер Э. Очерки психологии. - С.Петербург, 1898. - С.118.

ності, покладаються на власне сприйняття, почуття, враження від дійсності і вирізняються відомою суб'єктивізацією всіх форм поетики та естетики. Певно, що ...маньєризм, сентименталізм, імпресіонізм, попри їх історично обумовлені відмінності, втілюють у собі сенсуалістичний /суб'єктивний/ тип творчості, який закономірно проявляється на зламі епох, коли реалістичний тип мистецтва поступається, через сенсуалістичний, романтичному або навпаки. В цілому ж така картина доводить просту істину: в мистецтві, як і в житті, немає різко розділених явищ /реалізм - романтизм/, все поєднується, переливається з одного в інше, хоча і має власну специфіку.

Імпресіонізм, як естетично-художній напрямок, доволі різноманітний. Скажімо, пізній Коцюбинський "романтичніший" за Чехова і Буніна, а американці Джеймс і Крейн "суб'єктивніші" за англійців Форда та Уайлда. З іншого боку, "темний стиль" того ж Джеймса суттєво відрізняється від "фраз-іскор" Крейна або кришталево-сяйлої, музикальної тропіки Коцюбинського. Помітні і національні відмінності. Так, український та американський імпресіонізм барвистіший та ідеальніший, ніж російський, французький та англійський. Втім, попри всі відмінності, імпресіонізм як певна художня система має свої типологічні особливості.

Будучи першою, "лагідною" реакцією на реалізм та натуралізм і більш активною негацією позитивізму і матеріалізму, імпресіонізм культивував чуттєво-духовну, пориваючу особистість, що суб'єктивно бачить дійсність. Це, природно, зумовило епістемологічну домінанту імпресіонізму в порівнянні з соціально-психологічною у реалізмі та ідеально-етичною в романтизмі. Імпресіоністичний персонаж трансформувався в гностичний /такий, що пізнавав/ самотній характер, самодостатній "дзбан свідомості" /Г.Джеймс/, що переливалася в безмежних антитезах і суперечностях, асоціатив-

но пов'язаних з певними ознаками часу - сучасного, історично-національного, вічного. Суб'єктивність людського пізнання спричинювала "драму пізнання", як жанрову особливість імпресіоністичного твору, внутрішній конфлікт, де обидві сторони одночасово праві й неправі, чинять зле й добре, а імпресіоністичний часопростір постає як "плюралістичний всесвіт" самобутніх індивідуальностей, що засвідчує глибинний демократизм імпресіоністичного мистецтва.

Суб'єктивізація людини в імпресіонізмі закономірно призвела до заперечення "всезнаючого автора", "автора-деміурга", об'єктивної нарації, породила натомість феномен "точки зору", за яким кожний індивід сприймає світ по-своєму, генерує власне бачення його. Відповідно, художній текст формувався або як лірична оповідь автора, або як індивідуалізоване саморозкриття персонажа, або якась вагома подія розкиривалася через різні "точки зору" різноманітних дійових осіб. При цьому психологія явно переважала подію, що призводило до "згортання" сюжету та збільшення конденсованих психологічних сцен і фрагментів, які пов'язувалися між собою на "живу нитку" і були призвані сугестувати читачеві неоднозначний зміст психічного буття. Останнє неможливо втілити без особливого імпресіоністичного стилю - яскраво персоналізованого, барвистого, музикального, візуально-евокативного.

В Україні імпресіонізм М.Коцюбинського, О.Кобилянської, М.Яциківа та інших письменників органічно виростав з "філософії серця", з її культу чуттєво-духовного, антитетики, індивідуалізму та плюралістичної етики. Звичайно, "філософія серця" на рубежі сторіч дещо "розмивається", секуляризується позитивістськими ідеями, хоча не втрачає своєї домінанти. Щодо художніх джерел, то український імпресіонізм синтезував у собі традицію народного романтизму /Марко Вовчок, Нечуй-Левицький.../ та реалістичну тенденцію /Панас Мирний, Ів.Франко/. Великого значення для генези та харак-

тегу українського імпресіонізму мав вплив західноєвропейської, зокрема скандинавської літератури.

Американський імпресіонізм, укорінений в індивідуалізмі, психологізмі, антитетиці та гносеології пуритансько-трансцендентальної традиції, також базується на психології та філософії В.Джеймса. Естетична ж розробка нового мистецтва значною мірою забор'язана перу Генрі Джеймса, а генеза та характер імпресіоністичної художності в США спричинені своєрідним синтезом національного романтизму із західноєвропейською літературою та тургенєвською традицією. На Ст.Крейна конструктивно вплинув також і живописний імпресіонізм, що певною мірою зумовив оригінальну імпресіоністичну характерологію.

Друга глава - "Художній характер в імпресіоністичній прозі України та США" - починається з теорії літературного характеру, зокрема гегелівської його дефініції, як конгломерату багатогранної характеристичної повноти, конкретної особливості /індивідуалізованості/ та "єдиного суб'єктивного центру". Своєрідне імпресіоністичне бачення світу і людини закономірно зміщує ці характерологічні якості в бік "дифузного" характеру /"розпорошеного", "дзбану свідомості"/, гностичного /такого, що пізнає/ та плінно-еволюціонуючого, що й являють собою три іпостасі імпресіоністичного художнього характеру.

"Дифузний" характер породжується самою внутрішньою логікою імпресіоністичного персонажу. Адже наше "Я", за Кантом, завжди "супроводжує" наше пізнання, яке, в свою чергу, усвідомивши неповну тотожність нашого "образу світу" з самою реальністю, породжує суперечливу реакцію, сумніви-вібрації нашої психіки, душі, а отже й суперечності нашого "Я". Суцільну антитетику, безмежні протилежності зустрічаємо у філософії Сквороди та Емерсона, які поцінують антитетику як "повноту буття"; абсолютизація ж якоїсь

однієї сторони призводить, на їх думку, до порушення цілісності-гармонії. До багатогранної характерології підводить й сама еволюція творчості письменників-імпресіоністів та в цілому української і американської прози XIX сторіччя: в США трагічно-суперечливі образи Н.Готорна і Г.Мелвілла "знімаються" однозначно-позитивними типами фольклорного романтизму, які в свою чергу заперечуються імпресіоністичними "розпорошеними" характерами Г.Джеймса; в Україні суцільні народно-романтичні герої та соціально обумовлені типи міметичної прози /Мирний, Франко/ еволюціонують в суперечливо багатогранні характери імпресіонізму.

Типологія "дифузного" характеру і в Україні і в США яскраво проявляється в імпресіоністичному образі інтелігента. На відміну від суперечливого реалістичного характеру, в якому більш-менш чітко проступає головна антиномія, в "дифузному" образі маємо амальгаму різноманітних комплексів протиріч. Скажімо, в характері Йоганеса /"За ситуаціями", О.Кобилянської/ це - індивідуалізм, фантазія, непостійність, народність, кожна з яких розкладається на свої суперечності, а все разом породжує естетичний ефект безмежного плину, що так притаманний імпресіонізму. З іншого боку, реалістичний персонаж так чи інакше соціально обумовлений; імпресіоністичний, "дифузний" образ просто "є" або являє собою "Номо архетипос" /"архетипічну людину" - О.Кобилянська/, що виявляє ознаки сучасного, національно-глибинного та вічно-людського. Наприклад, американець Вервер /"Золота чаша", Г.Джеймса/ демонструє "велике панство" і романтизм; шляхетну мрію й міщанство; патріотизм та антигуманність; американську безпосередність і благородство..; характер українця Чорная /"За ситуаціями", О.Кобилянської/ бавиться тонкими суперечностями в рамках трьох основних духовних комплексів: "великий пан", "професор", "українець". Подібна характеристична розмаїть - безумовна новація в українській та амери-

канській прозі на рубежі сторіч.

"Дифузний" імпресіоністичний характер природно втілювався й в образі митця. Проте, якщо в західноєвропейській і американській літературі імпресіонізм в цьому плані продовжував романтичну традицію, то українські імпресіоністи по суті справи торували новий шлях в національному мистецтві. "Розколота натура" художника /"Цвіт яблуні", М.Коцюбинського/, як і його позитивно-негативна багатогранність /"Valse melancolique", О.Кобилянської/, по своєму заперечують романтичну ідеалізацію митця, проте вони ж репрезентують й "одвічні явища", генерують незвичайну змістовність цих персонажів. Загалом же, в потрактуванні митця Коцюбинський і Кобилянська виходять з традиції "філософії серця", наголошуючи то на індивідуальному, то на соціальному началі: у автора "Intermezzo" - це й "замул душі" зовнішнім світом, і очищення її природою, яка ближче до Бога, аніж щоденний соціум, і служіння людям, як секуляризований "шлях Христа"; герої Кобилянської, незважаючи на тиск прагматичного міщанства, прагне перш за все "різьбити себе", а потім служити людям. Певно сама вдача письменниці більше сприймала індивідуалістичні тенденції в українській та західноєвропейській традиції; Коцюбинський зазнав чималого впливу народницької культури, що й позначилося на його герої-митці.

Онтологічно, поет /людина/ в "Intermezzo" органічно пов'язана з меонічним, темним началом, високопрекрасним, природно-божим та соціальним сьогоденням. Така антропологія значною мірою збігається із символістською концепцією людини "Землі" О.Кобилянської і розумінням особистості у М.Бердяєва, що було доволі новаторським на той час. Трохи ідеальніший поет у Кобилянської, хоча під тиском прагматичного "копита прози" його "поранкова душа" може породити із себе "внутрішню людину" й "зовнішню", може звести се-

бе до згуби, а також генерувати складний позитивно-негативний комплекс дій та відчуттів.

Типологічно-порівняльний аналіз українського імпресіонізму з художнім аналогом в творчості данця Е.-П.Якобсона та американця Г.Джеймса переконує: імпресіоністичні образи митців у наших письменників дещо романтичніші, їм не притаманна така фатально-імпресіоністична філософія, як, скажімо, герою романа "Нільс Луне". Поряд з філігранними й витонченими характерами Джеймса, митці Кобилянської видаються сильнішими, більш пориваючими натурами, хоча й негативні риси в них проявляються рельєфніше. Так само, "звичайна людина" в українській художниці наділена вселюблячою християнською добротою, їй не характерна та агресивність, холоднокровність, що вирізняють "вульгарну істоту" у американського письменника. Очевидно, імпресіоністична характерологія у Кобилянської в даному разі обумовлена оригінальним синтезом національно-християнської та ніцшеанської традиції, у Джеймса - національно-романтичний ідеал взаємодіє з західноєвропейською тенденцією.

Додамо також, що Джеймс обожнював і особисто спілкувався з Тургенєвим, переймаючи і трансформуючи в імпресіонізм чимало його поетичних принципів, насамперед - суперечливу характерологію і неоднозначну картину "суспільства". Останнє допомогло Джеймсу, Кобилянській і Коцюбинському побачити художника не просто як "віддепенця, що виламується зі стану буржуазного життя", а людину, яка водночас усвідомлює свій гострий розлад з суспільством і розуміє, що без нього або поза ним вона жити і творити не може.

Загалом же, "дифузний" імпресіоністичний характер засвідчує таку діалектику: з одного боку, він трансформує, "знімає" бінарність та чітку соціальну обумовленість реалістичного персонажу, а з іншого, - демонструючи яскраву змістовну багатогранність, до-

водить її до самозаперечення: розмивання сутнісного стрижня характеру і еволюція його в мікронно-чуттєве "ніщо" /образ Неша з "Трагічної музи" Г.Джеймса/ або зведення надто розпорошеного психічного малюнку персонажа до якоїсь однієї домінанти /Кейт з "Крил голубки", Стрезер з "Послів" Г.Джеймса/. Проте новаторство "дифузного" характеру полягає якраз в його насичено духовній життєвій повноті, що сприяло створенню нових образів інтелігентів, художників, "героїв успіху" та "революціонерів" в українській і американській прозі, які принципово відрізняються від реалістичних, романтичних, символістських та експресіоністських персонажів.

Гностичний характер - плоть від плоті імпресіоністичного бачення світу і людини. Водночас він значною мірою спричинюється прадавньою гносеологічною традицією України й США, що, попри відому відмінність філософії від художньої літератури, сприяє генезі та специфіці ідеального і сенсуалістичного типів творчості. Художньо змістовний діапазон гностичного характеру вельми широкий - від простого акту пізнання до складного, "заплутаного" процесу; від повного усвідомлення істини до часткового і, навіть, до "впадання" з однієї ілюзії в іншу.

Складна "ілюзіація" /поринання людини в ілюзію/ та непересічний гностичний характер досліджується в дисертації на матеріалі оповідань М.Коцюбинського "Лялечка" і А.Чехова "На підводі". В останньому автор нанизує одна на одну імпресії вчительки - зовнішні та внутрішні, - що разом створюють густо імпресіоністичний ефект, саме "показують" затухання людської душі в гнітючих обставинах провінції. Коцюбинський починає "Лялечку" в чехівській манері, але скоро замість низки рефлексій створює психологічну колізію, що переломлюється через свідомість молодої вчительки, та головне - автор розкриває цікаву психічно-духовну еволюцію геро-

їні, сам механізм "ілюзії" людини. Базується він на тонко відтвореному фрустраційному стані<sup>І</sup>, що "знімається" моментом зреалізованого щастя. А тої в свою чергу асоціюється в уяві героїні з релігійним досвідом, котрий абсолютизується й містифікується в міру того, як реальне щастя індивіда заперечується. На нашу думку, психологічний аспект "Лялечки" глибший за психологію "На підводі" і укупі із етико-соціальним змістом робить оповідання М.Коцюбинського непересічним художнім явищем, яке провокує на типологічне порівняння з визнаним шедевром Ст.Крейна - оповіданням "Смерть та дитя".

Гностичний характер "Лялечки" та героя крейнівського твору втілює у собі відповідно процес "ілюзії" та "деілюзії" людської психіки, в чому значну роль відіграє фрустраційний стан-криза. Коцюбинський розкриває в образі Раїси людину, яка не має твердого гуманістичного стрижня в душі, може легко впадати в стан саморуїнливої депресії й самотності, а далі, за певних умов, вона доволі швидко проймається фанатичною догмою. Така картина, з висоти сьогодення, сприймається як художнє попередження митця, зроблене на зорі нашого буремного ХХ сторіччя. Крейн, змальовуючи драму нарцисичного героя в час індивідуалістичних пристрастей та амбіцій, художньо застерігав своїх земляків, що уславлений американський індивідуалізм - явище напрочуд багатогранне - в своїй паталогічній формі веде лише до духовної сліпоти особистості й навіть до її трагедії.

Імпресіоністичний гностичний характер причетний і до феноменологічного пізнання. Американська феноменологічна критика, зокрема П.Армстронг, ставить, по суті, знак рівності між імпресіоністичним

І. Див.: Фромм Э. Душа человека. - М., 1992. - С.22'

баченням Г.Джеймса і гносеологією Е.Гуссерля<sup>1</sup>. Проте О.Черненко наполягає, що феноменологія явилася гностичною основою експресіонізму<sup>2</sup>. Виходить, що імпресіонізм та експресіонізм - схожі явища. З цим не погодилися б ні той, ні інший літературознавці. Справа, однак, у тому, що сам Едмунд Гуссерль чітко розрізняв свою "емпіричну феноменологію", яка аналізує переживання людини, її суб'єктивні концепти реальності, від "трансцендентальної феноменології", що досліджує конституюючу свідомість, до якої не включається жодна з об'єктивних аксіом..., а трансцендентальний інтерес звернений на свідомість як таку, на феномени"<sup>3</sup>. Це підказує, що "трансцендентальна феноменологія" послужила філософською основою експресіоністичній творчості, як, додамо, й іншим напрямкам романтичного типу творчості ХХ сторіччя. Емпірична ж феноменологія, що суттєво відрізнялася від позитивізму й матеріалізму, була певною мірою суголосна імпресіоністичному баченню та мистецтву, яке, до речі, з'явилося значно раніше за гуссерлівську філософію. Емпірико-феноменологічне пізнання аналізується в дисертації на матеріалі повісті Г.Джеймса "Що знала Мейзі" та оповідання М.Коцюбинського "Дебют".

Пізнання та "ілюзіяція" гностичного персонажу нерідко відбуваються й в стані сну. В українській та американській літературі ХІХ ст. людина уві сні найчастіше з "Богом розмовляє", що відкриває їй істину; соціально-етичну, любовну, екзистенційну... І.Франко та А.Бірс малюють сон з погляду, який сьогодні назвали б парапсихологічним. Імпресіоніст М.Коцюбинський в класичному оповіданні "Persona grata" пропонує інший підхід: чуттєво-раціональне,

1. Armstrong P. The Phenomenology of Henry James. - The University of North Carolina Press, 1983. - P.7.

2. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника, с.20.

3. Husserl E. Logische Untersuchungen. - Halle, 1922. - S.X.

"нижче" пізнання, хоча несе в собі певну істину, але "заплутується в протилежностях" на шляху до Істини; тоді безодня серця своїм світлом виводить людину - навіть ката - до Правди. Це значною мірою перегукується з психологією Юркевича, а в найзагальнішому плані, схрещуючи в сні-пізнанні персонажа раціональне та ірраціональне, Коцюбинський слідує прадавній традиції Аристотеля, Гоббса, Вольтера... Натомість, експресіоніст Стефанік в новелі "Скін" малює забуття-сон анагорично /символіко-алегорично/, що продовжує традиційну лінію Біблії - Єнга. В дисертації також висвітлюється можливість фрейдистського потрактування "Persona grata" й "Сну"; але, спираючись на національно-духовну традицію, автор доводить неправомірність такого критико-аналітичного підходу.

Плинно-еволюційний характер закономірно постає з самих основ імпресіоністичної філософії та поезики. Неповна тотожність людського "образу світу" з реальною дійсністю породжує в душі індивіда суперечності, що, як відомо, закономірно призводять до руху, плину. Душевна, інтелектуальна динаміка імпресіоніста природно проектувалася й на зовнішній світ, який уявлявся розмаїто-плинним. При цьому варто підкреслити суттєву відмінність між імпресіоністичним рухом та гуссерлівським і бергсонівським "потомом". Останні відбувалися в глибинах "чистої свідомості", абстрагованої від об'єктивного світу, імпресіоністичний плин базується на суб'єктивному баченні реальності - відтак пов'язаний з нею, хоча й не тотожний їй.

Плинно-еволюційний характер найяскравіше проявляється в екстремальній ситуації, коли напруження духовних сил збуджує в людині нуртуючий плин душевних порухів і рефлексій /"Червоний знак доблесті", Ст.Крейна і "Лист засудженого на смерть вояка до своєї жінки", О.Кобилянської/ а також у лірико-філософських медитаціях героя /"З глибини", "Intermezzo" М.Коцюбинського.../.

В обох випадках плинний характер висвічує глибини національного досвіду та екзистенційного буття. Скажімо, герої-воїки Кобилянської і Крейна однаково дивляться на війну як на кривавий Фатум, "залізну силу", що переконує: людина – це "пішак", "ніщо" в бутті-космосі. У крейнівському монстрі-війні постійно відчувається караюча сила протестантського Бога. Для героя Кобилянської Бог – добрий, щирий, люблячий; "залізна сила-війна" репрезентує не божу, а якусь меонічну, сліпу силу, що не підвладна й Богу, тому-то вона перетворює людину – образ й подобу божу – в ніщо. І все-таки український автор далекий від гнітючого фаталізму, так само його герой в екстремальних умовах не демонструє звіриного інстинкту, чого не скажеш про крейнівський персонаж, що виявляє "всякі якості". Як доводить М.Бердяєв, протестантська антропологія взагалі сприяє значною мірою натуралізму, православна ж протистоїть йому<sup>1</sup>. Нарешті герой у Крейна – здебільшого "універсальна людина", Василь у Кобилянської – чітко окреслений національний трагічний характер. Глибокі екзистенційні "таїни", що їх виявляють плинні характери у творах українських та американських письменників, розглядаються в контексті цивілізованої думки ХІХ сторіччя. Доводиться, що плинний імпресіоністичний характер суттєво відрізняється від реалістичного еволюційного персонажу, оригінально трансформує романтичний художній аналог, а пізніше органічно еволюціонує в протагоніста школи "потому свідомості"

Виявивши таким чином своєрідність певних сторін імпресіоністичного характеру в цілому /"дзбан свідомості", гностичний та плинний персонаж/, дисертант звертається до специ-

---

1. Бердяєв Н.А. О назначении человека. – М., 1993. – С.56.

фіки етичного його аспекту. Саме імпресіоністичне бачення світу та людини зумовило цю специфіку. Так, якщо неоромантичний герой втілював у собі абсолютне добро і протистояв злому світу, то імпресіоністичний персонаж втілює у собі одночасово і зло і добро, які переливаються, переходять одне в інше. Неоромантичний протагоніст виходив з власного морального закону і не корився колективній, "соціальній моралі". Зрештою його закон виявлявся гуманнішим, отже й істиннішим. Імпресіоністичний герой теж виходив з власного морального закону, який, однак, засвідчував як свою позитивну, так і негативну сторони. Подекуди моральний закон "підказувався" сердечною "безоднею" та вічними інстинктами.

Така суперечлива етика та власний моральний закон імпресіонізму цікаво вписується в етичну національну традицію України та США. "Філософія серця" і трансценденталізм в однаковій мірі сповідували абсолютне Добро-Бога, який творить світ й людину з любов'ю, проте людина після гріхопадіння нездатна досягнути Добро, весь час відходить від нього в своїй земній діяльності, що породжує зло. Отже, загалом існує Добро й земне "добро" і "зло", що зумовлюють моральну двоїстість людини, яка, однак, може "зніматися" абсолютним Добром. Романтизм - український та американський - починався з пафосного протиставлення "моральної", "народної" людини-героя недосконалій реальності, але згодом він усвідомив зло-добру натуру індивіда, трагедію, зумовлену нездатністю земної людини сягнути Добра, і тому приреченої на етичну дію, де добро неодмінно обертається злом /шевченкова Катерина, Ярема; готорнівська Гестер Прин; мелвілловський Ахав/. Реалізм і натуралізм /Франко, Драйзер/ виводили мораль із соціальних обставин, відтак малювали еволюцію

"доброї" людини в "злу". Джеймс 80-х років бачив у соціально обумовленій особі і добре й погане. Імпресіоністи запозичили моральну антитетику у реалістів і романтиків, відкинувши соціальну детермінацію перших та космічний боголюдський трагізм останніх.

На цій підставі деякі фахівці наголошують на моральному релятивізмі імпресіонізму, що, на нашу думку, не є виправданим. Адже самодостатня / без Бога/ антитетична етика імпресіонізму, трансформуючи традицію, несла у собі таку ідею: якщо існує абсолютне Добро-Бог та земне /людське/ "добро" і "зло", то це може означати лише одне: або Бог-Добро сам допускає на землі "зло" і тоді він не є абсолютним Добром, або "зло" існує само по собі, онтологічно, і Бог нездатний його приборкати, що так само заперечує абсолютність Бога. Імпресіоністи - українські та американські, - проникливо помітивши цю внутрішню хибу національної традиції, мудро пристали до самодостатньої, "людської" етики-антитетики. Остання, будучи екзистенційно-глибинною, а подекуди й "архетипічною", закономірно торувала шлях для суперечливої моралі символістської людини, яка втілює у собі боротьбу меонічної сили та божого й природно-соціального начала /"Земля"/.

Етика імпресіонізму, його власний, хай і "щербатий", моральний закон необхідно передбачали своєрідність свободи імпресіоністичного характеру, яка цікаво вирізнялась з поміж літературного розвою того часу. Так, для неоромантичного героя свобода є саме буття, адже вільно "різьбити себе", "лишатися самим собою" і є ціль та необхідність цієї людини. Тому свобода співпадає у неї з необхідністю, і ніяка "товпа", навіть любов, не в змозі порушити цю єдність. У імпресіоністичного героя свобода натикається на необхідність і через неї трансформується в несвободу. Водночас, імпресіоністичний персонаж, абсолютно покладаю-

чись на свій "образ світу", відчуває себе вільним та праведним; коли ж реальність /пізнання/ доводить його неправоту /повну або часткову/, людина ця переживає душевне збентеження, дискомфорт несвободи.

Очевидно, що імпресіоністична "свобода" оригінально трансформує традиційну /українську та американську/ філософію свободи. Г.Сковорода та Дж.Едвардс виходили з того, що абсолютно свободним є лише Бог, земній же людині на заваді стає "свобода волі" - індивідуальна "самість" особи, яка відвертає її від божого промислу. Тому Сковорода палко закликав "розчавити" у собі "свободу волі", Едвардс, покладаючись на славнозвісні три принципи /перевага в проступку сильнішого мотиву, визнання причинно-наслідкового зв'язку, відмінність між природною та моральною необхідністю/, намагався довести повну предетермінованість, а отже й свободу індивідууму. Водночас, і пуритансько-трансцендентальна традиція і "філософія серця" великою мірою пов'язували спасіння-свободу індивіда з пізнанням необхідності. У ХІХ сторіччі принцип "свободи як пізнаної необхідності" стає одним з головних і в матеріалістичній і в ідеалістичній філософіях, хоча вони й по-різному розуміли "необхідність". Українські та американські імпресіоністи, наголошуючи на нерозривній єдності "свободи - несвободи" в самодостатній людині, природно заперечували абсолютну Свободу - божу, чи комуністично-утопічну; адже свобода можлива лише за умови противаги-боротьби, "несвободи", коли ж свобода стає Абсолютом, вона неодмінно "перестає бути", перетворюється в "Ніщо". Так само, суб'єктивне бачення світу закономірно підводило імпресіоністів і до обмеженої свободи, що певною мірою коригувало пізнавальну концепцію свободи. Звичайно, в художній практиці імпресіонізму, як і в будь-якій іншій, є часткові розбіжності з магістральною лінією. Скажімо, Г.Джеймс

чи не найпослідовніше дотримувався тієї магістралі, що не завжди можна сказати про М.Коцюбинського... Але загалом, відмічена художньо-етична домінанта імпресіоністичного характеру яскраво проявляється в творах українських та американських письменників, зумовлює жанрову специфіку літературного імпресіонізму.

В третій главі - "Жанрові особливості літературного імпресіонізму в Україні та США" - досліджується архітектоніка імпресіоністичної прози в параметрах "вибору теми", "художньої перспективи", хронотопу, суб"єктно-об"єктного відношення, конфлікту та ф'абульно-сюжетної єдності. З'ясовується, що Коцюбинський, Джеймс, Кобилянська, Крейн, Яцків часто розгортали цілий твір із суб"єктивного враження-деталі або замальовки, що вказує на своєрідність їх естетичного бачення - в "малому - всесвіт" та покладання на власну імпресію. Як і художники інших напрямів, письменники-імпресіоністи нерідко "запозичували" першоїдею, сюжет з улюбленої літератури та усних джерел; звичайно, ніяке "запозичення" неможливе, якщо для нього ще не визрів свій національно-культурний ґрунт, але й "запозичуючи" близькі за духом першосюжети - здебільшого з творів західноєвропейських символістів, імпресіоністів, неоромантиків, натуралістів,- українські та американські митці суттєво змінювали їх, робили яскраво самобутніми. Нарешті М.Коцюбинський та Ст.Крейн щедро черпали матеріал і першоїдеї для своїх імпресіоністичних полотен з гостро соціальних конфліктів національного сьогодення. Скажімо, Коцюбинський, подібно до Золя, акуратно збирав чималу картотеку в сільських кореспонденціях про стан життя на селі. Як Тургенєв, він розробляв "дос"є" на головних персонажів, намічав їх еволюції, але вже в задумку повісті "Fata morgana" дався взнаки головний принцип імпресіоністичної естетики: нетотожність людського бачення /сподівань, розуміння, мрій.../ та реальності; і

"плюралістичний всесвіт", що спричиняє фрагментарно-колажну структуру художнього твору.

Так вже у задумі твору відбувається вибір теми - "формованої ідеї" /В.Жирмунський/, - яка в імпресіонізмі приймає форму "образ світу versus реальність" і принципово відрізняється від схожих явищ у романтизмі й реалізмі, хоча вони можуть трансформуватися одне в інше. Головна тема імпресіонізму, за принципом метонімії /або синекдохи/, природно розгортається в багатьох підтемах - міжнародній, мистецькій, дитячій, любовній, маргінальній.., де найкраще проявляються тонкі й глибокі порухи людської душі. В дисертації докладно аналізується специфіка, генеза та еволюція міжнародної теми в українському і американському імпресіонізмі, її національна типологія та відмінності.

Імпресіоністичне бачення світу закономірно породжує оригінальну художню перспективу в мистецтві: якщо людина /митець/ знає світ суб'єктивно, то адекватною формою подачі, організації матеріалу є не "всезнаючий автор" або "автор-деміург", а індивідуальна "точка зору" персонажа /автора/. В загальноестетичному плані імпресіоністична "точка зору" достойно увінчує відому еволюцію художньої перспективи в ХІХ сторіччі: "секретар суспільства", що "знає все" /Бальзак, Теккерей, Франко/ - "автор-деміург" або "зникнення автора" /Флобер/ - імпресіоністична "точка зору" і різноманітні форми ідеального мистецтва. Як прийом "точка зору" зустрічається і у реалістів /Стендаля, Толстого/, однак саме імпресіоністи почали застосовувати її як жанрову домінанту. Загалом це художньо відбиває культурний поступ Заходу від позитивізму до персоналізму. В Україні та США "точка зору", між іншим, природно втілює у собі ідею "плюралістичної етики" та "плюралістичного всесвіту", індивідуально-ідеалістичну домінанту свідомості українця та американця.

Імпресіоністична "точка зору" в українській та американській літературах рубежа сторіч знайшла свій вираз в таких основних формах: "центральна свідомість", масова "точка зору", природна та різні "точки зору". Хоча теоретично цей принцип та його конкретні форми розробив Г.Джеймс, "чистішою" "точка зору" постає в творах українських імпресіоністів: "Цвіт яблуні", "З глибини", "Intermezzo" М.Коцюбинського, "Impromptu phantasie", "Поети" О.Кобилянської, "Королівна" Ст.Васильченка, "Блискавиці" М.Яцківа... більше відповідають естетичним вимогам Генрі Джеймса, ніж твори самого американського письменника. І це не випадково. Особлива ліричність українця, його думи-пісні, де співець, самоповідуючись, сягає екзистенційних глибин, "філософія серця", традиції бароко та романтизму - все це укупі обумовило і втілило яскраво ідеалістичне, культурне прямування України, ліризацію її мистецтва, жанрово-стилістичним проявом чого й стала особистісна форма викладу, яка еволюціонувала від антропологічно-космічної в романтизмі до приземлено-ідеалізованої в народному романтизмі й до суб"єктивно-неоднозначної, багатозарової "центральної свідомості" імпресіонізму.

Масова "точка зору" постала логічним продовженням принципу "центральної свідомості": в обох випадках основою служить діалектика одиничного та загального, яка проявляється то як "множина в єдиному", то як "єдине в множині". Масова "точка зору" аналізується дисертантом на прикладі оповідання М.Коцюбинського "Він іде!" та новели Ст.Крейна "Люди в непогоду"; природна ж "точка зору" найяскравіше проявляється в новелах О.Кобилянської /"Рожі", "Осіню".../, що чудово продовжують прадавню українську традицію метаморфоз<sup>I</sup>, і наче втілюють художньо концепцію-заповіт

---

I. Див.: І.Нечуй-Левицький. Світогляд українського народу. - К., 1993. - С.67-73.

В.Соловйова щодо ролі й функції великого мистецтва. Принцип різних "точок зору" просякнутий духом справжнього демократизму, бо стверджує рівні права кожного персонажу на власний погляд, яким би він не був. Водночас різні "точки зору" /"Fata morgana" М.Коцюбинського, "Незграбний вік" Г.Джеймса/ органічно синтезують "відцентрову" та "доцентрову" /Д.Затонський/ якості художньої прози; нарешті вони як жанрова форма цілком природно втілюють у собі ідею "впорядкованого Хаосу", що споріднена з романтичним художньо-естетичним аналогом, цікаво трансформує його.

Романтичний "хаос" - онтологічний; імпресіоністичний - індивідуально-гносеологічний, тому в першому випадку маємо багато "арабескних" подій, що є разом відблиском божого абсолюту<sup>1</sup>, в другому - одну реальну подію, що розкривається з різних - дуже відмінних - кутів зору, тим самим ця подія постає напрочуд суперечливою, багатогранною. При цьому носій імпресіоністичної "точки зору" - чуттєво-душевна, "земна" особа - значно реальніша, живіша, індивідуальніша за ідеального, космічно-узагальненого героя романтичного "хаосу". Але головним є те, що імпресіоністичний хаос-множина є похідною від суб'єкта-одиниці, а романтичний породжений абсолютною всеєдністю<sup>2</sup> і є плоть від плоті новоєвропейської ідеалістичної традиції, тоді як імпресіоністичний "плюралістичний макросвіт" оригінально продовжує традицію античної та лейбніціанської думки, яка, завдяки творчим зусиллям Р.Лотце, відродилася в ХІХ столітті.

Тематична домінанта та художня перспектива, як відомо, спричиняють своєрідне відношення суб'єкта і об'єкта в худож-

---

1. Див.: Взаимодействие жанров в художественной системе писателя. - М., 1982. - С.39-41.  
2. Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. - М., 1966. - С.167.

ньому творі, від чого значною мірою залежить специфіка жанру. Романтики, як і Фіште, робили суб'єкт дійовою причиною суцього, наділяли його Істиною, Добром, Красою і різко протиставляли тілесно-соціальному об'єкту. Романтичний суб'єкт заперечував, "поглинав" об'єкт, тим самим неодмінно перетворювався в "усе", абсолют, що зрівнювало його в правах з Богом, а це в рамках тогочасної ідеології було неприпустимим. Тому в романтичному суб'єкті згодом проявлялася суперечність між божо-ідеальним та тілесним, що спрямовувало його поступово в бік соціальної людини реалізму. В реалістичному мистецтві матеріальний об'єкт обумовлював, а отже й заперечував суб'єкт, перетворював його в узагальнений соціо-психологічний тип із суспільно-детермінованою мораллю та пізнанням. Проте й тут діяла одвічна діалектика: чим більше об'єктивне придушувало суб'єктивне, тим більше воно /об'єкт/ суб'єктивізувалося, індивідуалізувалося /герої Флобера, Тургенєва, спадково-біологічні риси у персонажів Золя, візуальність, гротесковість, символічність в "об'єктивному" слові натуралістів/. Імпресіоністичний суб'єкт - об'єкт плідно синтезували крайнощі своїх попередників: якщо в романтизмі суб'єкт подавляв об'єкт, а в реалізмі - навпаки, то в імпресіоністичній прозі суб'єкт одухотворює, суб'єктивізує об'єкт, але зрештою переконується в неадекватності свого бачення останнього. Звідси - душевне, суперечливо-вібраційне розмаїття, діалектико-суперечливі етика і естетика, феноменологічне пізнання, що й конденсувалися в самодостатній чуттєвий суб'єкт.

Імпресіоністичний суб'єкт і об'єкт певною мірою обумовлюють своєрідність імпресіоністичного часопростору. Американець Х. Стоуелл, слушно наголошуючи на суб'єктивності імпресіоністичного хронотопу, вбачає його суть в синтезі бергсонівського "durée" /тривалість/ та феноменологічних "окремих моментів просторової

присутності"<sup>1</sup>. Відомо однак, що часопростір, як і свідомість взагалі, у Бергсона та Гуссерля - суто суб"єктивно-ідеалістичні, які можна відчутти інтуїтивно; суб"єктивність імпресіоністів пов"язана з реальністю, коригується нею - повністю або частково - в момент прозріння героя. Тому імпресіоністичний часопростір - дійсно суцільно тривалий та епізодичний - суттєво відрізняється від бергсонівсько-феноменологічного, який не допускав втручання об"єктивного. Втім, погодимося з тезою Стоуелла про "опросторений час" прозового імпресіонізму, який саме і відрізняє останній від живописного /просторового/ аналогу.

В акварелі М.Коцюбинського "На камені" та оповіданні Ст.Крейна "Змія" спостерігаємо оригінальний перехід часу теперішнього, реально-суб"єктивного в час вічний - природний, біблейний, метафізичний. Так само "клаптиковий", "свій" простір переростає в модель-символ абсолютного буття. Виходить наче за Гегелем: "зараз" і "тут", як тільки-но вони визначаються, враз передбачають, переливаються в загальний час та простір і навпаки. Причиною тому - головний об"єкт імпресіонізму - людська душа, що природно акумулює у собі психологічне /соціальне/ та духовне; сьогочасне, минуле, майбутнє... - ввесь всесвіт. Проте "всесвіт", "вічність" письменники розуміють по-своєму, звідси оригінальність художнього змалювання теперішнього, суб"єктивного часу й Часу загального.

Цікаве поєднання автобіографічного часопростору з романним симбіозом, що його особливо полюбляли імпресіоністи, - аналізується в дисертації на прикладі "вічного трикутника" в житті Г.Джеймса, що знайшов свій художній вираз в романі "Крила голубки".

---

1. Stowell H. Literary Impressionism. James and Chekhov, p. 18

З'ясовується принципова відмінність між джеймсівським часопростором і хронотопом "салону-вітальні", як його визначив М.Бахтін в творах Балзака і Стендала<sup>I</sup>.

Ведучи мову про хронотоп, неможливо не зупинитися на унікальному багатшаровому часопросторі "Fata morgana". В історично-психологічній площині повісті добре видно, що всі селянські надії-сподівання, попри їх часткові розбіжності, мають єдине джерело - трагічне відсторонення споконвічного хлібороба-українця від землі. Силою ж, яка позбавляє хлібороба землі у Коцюбинського, виступає, по-перше, дикий тоталітарно-російський капіталізм, а по-друге, як це не парадоксально, утопічна соціалістична комуна, в яку селяни спочатку повірили, але скоро якимось одвічним хліборобським інстинктом збатули, що й комуна Гуші ніколи не дасть їм землі, отже не дозволить зреалізувати себе як людину. Така екзистенційна безвихідь, що, по суті, заперечує саме життя, й призвела село Коцюбинського до вакханалії розбою. В загальнолюдському плані "Fata morgana" прочитується як позбавлення людини її "природних прав" /свободи, рівності, приватної власності/, що неодмінно посилює в індивіді руйнівну дику силу, яка трощить "ворога", але й губить свого близького. Нарешті, метафізичний часопростір втілює "останню глибину" повісті, саму ідею "Fata morgana". При цьому нас не гнітить песимізм, а у фіналі твору й скептицизм автора, бо, як довів ще Гегель, "радикальний скептицизм" заперечує Догму, слухить першим кроком людини до Істини. Істина "Fata morgana" - в утвердженні багатшарового, неоднозначного часопростору людського життя, в обстоюванні "природного права" людини, незважаючи на фатальну ілюзорність її мрій, в мудрому розкритті діалектики

---

I. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975. - С.395.

власності, тих сил, що нівечать справжнє життя особи.

Імпресіоністичний конфлікт, базуючись на антиномії "образ світу - реальність", втілюється в оригінальних підвидах. "Троїсто-невичерпна" колізія /"За ситуаціями", О.Кобилянської та "Крила голубки", Г.Джеймса/ має трьох взаємопротиставлених героїв, які, за словами одного з них, є винні й невинні, добрі й лихі, прекрасні й негарні. Причому така троїста взаємоконфліктність не піддається однозначному вирішенню, вона - невичерпна, як, на думку авторів, часто бувають невичерпними моральні колізії в житті. Другим різновидом імпресіоністичного конфлікту є так звана "вагнерівська" колізія. У цьому випадку певна суперечність різко й чітко постає на перших же сторінках твору, розвивається градаційно, - поглиблюючись та інтенсифікуючись, - поки у фіналі-розв'язці неочікувано поступається, абсорбується іншим конфліктом, який зрештою усвідомлюється як головний /"Сміх", М.Коцюбинського/. Не менш оригінальним постає й "радіальна" колізія, за якої головний конфлікт, як тільки він більш-менш чітко визначиться у творі, вмить починає "розходитися луною", розгалужуватися, наче радіал, в різнорідних конфліктуючих началах художнього макрокосму. /"В путях шайтана", М.Коцюбинського, "Посли", Г.Джеймса.../. Принципово те саме у живопису робив свого часу Е.Мане з чорним і білим кольорами в "Олімпії", що якнайкраще відбивало імпресіоністичну філософію.

Остання зумовила своєрідність фабульно-сюжетної єдності в літературному імпресіонізмі. Передусім, фабула тут будується на тонкому протиставленні суб'єктивного бачення й баченого, що результує /доволі рідко/ ієрархічною новою гармонією, де "реальна правда" вище за суб'єктивну або, як правило, духовно суперечливою єдністю, де кожне з конфліктуючих начал виявляє безмежну багатогранність істини, моралі, краси. Оскільки художнім "об'єктом"

імпресіонізму є людська душа, то, природно, тут відбувається "згортання" подійової фабули та посилення психологічної стихії. Проте з іншого боку, чим більше за обсягом імпресіоністичний твір, тим більша потреба контролювати, утримати в певних фабульних рамках весь той душевний потік, сенсуалістичну рефлексію героїв, що в протилежному випадку може зруйнувати твір. Українським імпресіоністам, як і Ст.Крейну, ця дилема не дуже погрожувала, але Г.Джеймс пізнього періоду повсякчасно й гостро відчував її, всіляко урельсфнйвав фабульний "кістяк", щоб зберегти пропорційність твору. Водночас Ст.Васильченко /"Королівна"/ та Ст.Крейн /"Смерть та дитя"/ новаторськи застосовують подвійну фабулу-сюжет, переплітаючи реальне й ідеальне та створюючи ефект подвійного дзеркала, де реальне відбивається в поглиблено ідеальному, а те, в свою чергу, віддзеркалюється в дійсному. Нарешті, різке розходження фабули й сюжету породжує особливе враження в імпресіоністичному творі, втілює його головну ідею, зумовлює специфіку його стилю.

Четверта глава - "Стиль літературного імпресіонізму України та США" - розпочинається з дослідження імпресіоністичного тропу, який на противагу діалогічному слову мімесиса, є монологічним, індивідуально-суб'єктивним, і в українській та американській літературах він еволюціонував з /народно/романтичної стилістичної традиції. Трансформація фольклорно-романтичного тропу в імпресіоністичний відбувалася шляхом його індивідуалізації та розширення образної асоціації; лаконізації та конденсації змісту тропу; стилістичної відстороненості, значного посилення психологізації кольору, зростання ролі художньої синестазії тощо. При цьому імпресіоністичний троп у американських художників набирав сліпучо-яскравого колориту /Крейн/ та інтригуюче "темного" змісту /Джеймс/ - риси малохарактерні для

українських імпресіоністів, чия тропіка сповнена соковитої, сонцесяйної візуальності та тонко-ліричної сугестії. Проте в обох літературах імпресіоністична тропіка явнайкраще втілювала основоположні принципи художніх систем Коцюбинського і Джеймса, Кобилянської та Крейна.

Поетичний троп, взаємодіючи з іншими, творить більш масштабний стилістичний елемент, що, разом з другими, органічно поєднується в художньому творі у певну структуру, яка тримається купи естетичною домінантою, котра й обумовлює оригінальне наповнення індивідуально-загального та статички-руху в творі. В міметичній прозі, завдяки її поезиці та естетиці, переважає малорухлива, розважлива стилістика, "природне" сполучення означуваного та означуючого на всіх рівнях, значна роль екстер"еру /інтер"еру/, детального статичного портрету, всіляких роз"яснень, біографічних та історичних відступів; одночасово спостерігається зростання експозиції, епічно-аналітична дія, логічно остаточні розв"язки тощо. В "ідеальному" мистецтві індивідуальне світиться загально-метафізичним, а стилістична статика вмиє "занурює" читача в особливу романтичну атмосферу, різко відтіняє фонтануючу, експресивну дію. Це пояснює специфіку романтичного тропу та особливості "ідеальної" стилістики в цілому. Імпресіоніст, що виходить з особливо індивідуального, суб"ективного, природно формує, забарвлює свою стилістику незвичайним, особистісним чуттям, яке закономірно втілюється в примхливому тропі, своєрідній логіці - скоріше алогічності - фрази та епізодів, підкреслено суб"ективної композиції: буйно плинної чи майже статичної, оцінної тощо.

Українські та американські імпресіоністи мають чимало здобутків в царині стилю. Скажімо, яскраво візуальна кінематографічна, метонімічна, суцільно барвна та "вібраційна" порт-

решетка відрізняє цих письменників як від романтичної, так і реалістичної традиції. "Лейтмотивно-еволюційний" інтер'єр М.Коцюбинського - талановита трансформація уславленої традиції Ч.Діккенса, а також оригінальний художній аналог живописної інтерпретації світла та барви французькими малярами. "Змінно-перспективне" інтер'єрування особливо гостро унаочнює відмінність імпресіоністичної стилістики від народно-романтичної; а екзотично-національні інтер'єри в творах Коцюбинського та Крейна - чудова творча знахідка, що сприятиме подальшій роботі "міжнародної тематики" в світовій літературі. Важливо, насамперед для американської літератури, є трансформація "морської" традиції Г.Мелвілла імпресіоністом Ст.Крейном, чий художній відкриття в подальшому майстерно застосує Е.Хемінгуей та інші митці. Щодо продовження готорнівської традиції Г.Джеймсом, то про це сказано вже чимало, ми ж підкреслимо значимість інтер'єрного живопису в романтика та імпресіоніста для розвитку "сімейного роману", що потужно заявив про себе в США.

Стилістичний "телеграф" М.Коцюбинського - талановите втілення принципу "роздільного мазка" на вищому стильовому щаблі, де, як це не парадоксально, майстерно відбивається "філософія миті" Л.Фейєрбаха. "Темний" стиль Г.Джеймса - яскравий зразок пізнього імпресіонізму, що сам із себе породжує елементи "ідеального" мистецтва, легко переливається в нього. Характерно однак, що "телеграфний" стиль М.Коцюбинського в 20-30-ті роки майстерно продовжив американець Е.Хемінгуей, який, мабуть, й не чув про українського прозаїка. З іншого боку, "темний" стиль Г.Джеймса в той самий час знайшов оригінальну трансформацію в творах українського письменника М.Хвильового, котрий, судячи з усього, навряд чи знав багато про американця Джеймса. Така "неконтактна" типологічна спорідненість ще раз підтверджує

неабияку схожість духовно-літературного менталітету України та США. Ця схожість і відмінність яскраво проявилися і в композиційних новаціях українських та американських імпресіоністів - при створенні плинної, оціночної, фрагментарно-колажної та драматургічної структур, які відбили нове художницьке бачення світу й людини, стали справжнім набутком імпресіоністичного мистецтва та інших літературно-художніх напрямів ХХ століття.

Зміст дисертації викладено в таких основних публікаціях автора:

1. Генрі Джеймс. Еволюція творчості. - К., 1992. - 8 арк.
2. Творчість М.М.Коцюбинського в 90-ті роки ХІХ сторіччя. - К., 1993. - 5 арк.
3. Творчість Ольги Кобилянської. - К., 1993. - 5 арк.
4. Імпресіонізм в українській та американській літературах на рубежі ХІХ - ХХ сторіч. - К., 1995. - 5 арк.
5. Психологічна проза США на рубежі сторіч. - К., 1990. - 2,7 арк.
6. Імпресіонізм в українській прозі на рубежі сторіч. /До постановки проблеми/ // Вісник Київського університету. - 1994.- 0,5 арк.
7. Імпресіонізм в українській та американській літературі на рубежі сторіч. /До постановки проблеми/ // Слов"янська культура в сучасному світі. - К., 1994.- 0,4 арк.
8. Деякі особливості типології творчості Г.Джеймса та О.Кобилянської // Тези міжнародної наукової конференції "Етнічні проблеми в американській літературі та журналістиці". - М., МДУ, 1993. - 0,1 арк.
9. Характер індивідуаліста-бунтаря // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР, 1988. - № 10. - 0,5 арк.

10. Типологія характеру в творчості Г.Джеймса та І.Тургенєва // Актуальні аспекти порівняльного вивчення мов і літератур. - К., 1991. - 0,4 арк.
11. Естетика та художній образ у пізній творчості Генрі Джеймса // Проблеми психологізму в західноєвропейських, американських та слов'янських літературах. - К., 1991. - 1 арк.
12. Герої, що не підвладні часу // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР, 1991. - № 11. - 0,5 арк.
13. Імпресіонізм в американській та українській літературах // Тези міжнародної наукової конференції "Реконструкція і перегляд історії американської літератури: канон, фемінізм, етнос". - М., МДУ, 1992. - 0,1 арк.
14. Полівалентна поетика Стівена Крейна // Тези міжнародної наукової конференції "Література США. Проблеми традиції, жанру, методу, стилю, поетики. - Черкаси, 1994. - 0,1 арк.
15. Чому живучий несмак? // Русский язык и литература в средних учебных заведениях УССР, 1987. - № 6. - 0,5 арк.

Анотація /Epitome /.

Prigodey S.M. Impressionism at the Turn of the Century: Typology and national peculiarities. /On the material of Ukrainian and American Fiction/.

A doctoral Dissertation in specialities: 10.01.06 - Literary Theory; 10.01.05 - Comparative Literature. Kiev national University, named for Taras Shevchenko, Kiev, 1995.

Impressionism is treated in the frame of subjective Art, which synthesizes the mimetic and the ideal. In Ukrainian and American Fiction Impressionism evolved from the Romantic tradition and is noted for its subjective vision of Reality, a vision, condensing

the psychologic, spiritual and metaphysical; leading to subjectivization of all forms of archytectonics and style.

Пригодиї С.М. Імпрессионизм на рубежі XIX - XX столетий. Типологія і національні особливості. /На матеріалі української і американської літератур/.

Диссертация /рукопись/ на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальностям: IO.OI.O6 - Теория литературы; IO.OI.O5 - Сравнительное литературоведение. Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Киев, 1995.

Імпрессионизм трактується в параметрах суб'єктивного типу мистецтва, синтезуючого миметический і ідеальний. В українській і американській літературах імпрессионизм еволюціонував із національно-романтичної традиції і характеризується суб'єктивним відношенням реальності, яке концентрує в собі психологізм, духовність, вічність і веде до суб'єктивізації всіх форм архітекtonіки і стиля.

Ключові слова / Key words /: імпресіонізм, суб'єктивний тип творчості, "дифузний", гностичний характер, "точка зору", фрагментарна композиція / impressionism, subjective Art, "diffused", cognitive Character, "point of view", fragmentary composition/.

Замовлення № 0210. Тир. 100 прим.  
Підп. до друку 15.07.95. Формат 60x84 1/16. Обсяг 1,9 друк. арк.

---

Надруковано МП "АКАДЕМІЯ ЛТД" м. Київ, Андріївський узвіз, 22 Б.

442769

AB 33.172