

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка

На правах рукопису

АГЕСЬВА ВІРА ПАВЛІВНА

СТИЛЬОВІ МОДЕЛІ ІМПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ
ПРОЗІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Спеціальність ІО.01.01 - Українська література

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

Київ - 1995

21.161.2

ЛНБ ім. В. Стефаника



00330736 (M)

Дисертацією є рукопис

Робота виконана у відділі української літератури ХХ століття Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України.

Офіційні опоненти: доктор філологічних наук ГРОМ"ЯК Р.Т.,
доктор філологічних наук КОВАЛЬЧУК О.Г.,
доктор філологічних наук ХРОПКО П.П.

Провідна організація - Донецький державний університет.

Захист відбудеться "18" грудня 1995 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 01 24 02 при Інституті літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України /252601, Київ-І, вул.Грушевського,4/.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України.

Автореферат розіслано "В" листопада 1995 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради Шульга М.М.СУЛИМА



Потреба осмислення всього розмаїття стильових течій і напрямів української прози першої половини ХХ століття нині впливає насамперед з того, що в читацький і науковий обіг повертається цілий ряд імен і творів, які тривалий час залишалися поза увагою дослідників. Зміна методологічних засад, можливість звернення до найсучасніших здобутків світового літературознавства підказує нові інтерпретації як окремих творів, доробку тих чи інших авторів, так і всього мистецького процесу, різних його періодів та етапів. Цим і визначається **актуальність** дослідження імпресіоністичного напрямку як одного з найрепрезентативніших в українському письменстві означеного періоду. Матеріалом тут стала проза М.Коцюбинського, Г.Косинки, А.Головка, М.Івченка, М.Хвильового та інших письменників, у індивідуальній стильовій манері яких найяскравіше виявлені риси імпресіоністичної поетики. Доробок цих митців розглядається у досить широкому історико-літературному контексті. Значна увага приділяється питанням інтеграції імпресіонізму з іншими стильовими течіями, зокрема неореалізмом, неоромантизмом та експресіонізмом.

Метою цієї роботи є розгляд стильових моделей імпресіонізму та особливостей їх функціонування в українській прозі. Важливого значення набуває аналіз основних конститутивних ознак імпресіоністичного стилю на різних рівнях структури тексту, опис індивідуальних стильових моделей в рамках цілісної течії. Автономний розгляд різних рівнів структури стає підставою для моделювання як створення теоретичного аналога художнього явища, як осмислення найзагальніших його характеристик. Водночас конкретні твори трактуються як реалізація більш універсальної стильової моделі. Проблеми українського модернізму досі розглядалися переважно як проблеми ідеологічні. Щодо вивчення конкретних стильових течій у рамках модерністського періоду, то тут можна згадати лише поодинокі спроби. Здобутки української імпресіоністичної прози обговорювалися у журнальній критиці початку ХХ століття, зокрема у статтях М.Сріблянського, М.Євшана. У 20-ті роки проблемам імпресіонізму приділяли значну увагу О.Вілецький, М.Зеров, А.Музичка, М.Доленго. З-поміж сучасних досліджень слід назвати роботи О.Черненко /"Михайло Коцюбинський – імпресіоніст", 1977/, Ю.Кузнецова /"Поетика прози Михайла Коцюбинського", 1989/, Д.Наливайка /"Искусство: направления, течения, стили", 1985/.

Методологічні підходи автора дисертації базуються на використанні інструментарію кількох дослідницьких шкіл, – як прийомів

структурного аналізу, так і здобутків деяких постструктуралістських напрямів, зокрема інтертекстуального. Поєднання внутрішньо-текстового структурного аналізу з урахуванням міжтекстових зв'язків, переплетень і взаємодзеркалень дає змогу розглянути сукупність визначальних для імпресіоністської поетики елементів і відношень, зосередитись на формотворчих проблемах і водночас не лишати поза увагою культурного контексту, в якому обов'язково побутує і з яким співіснує кожен мистецький твір. При визначенні структурних рівнів тексту береться до уваги передовсім проблема стосунків між образом автора і створеним ним художнім світом.

П р а к т и ч н а ц і н н і с т ь проведеного дослідження визначається тим, що його результати можуть допомогти у створенні цілісної картини українського літературного, художнього процесу першої половини ХХ століття, у розв'язанні проблем його періодизації, зокрема при написанні підручників та посібників з історії літератури, в теоретичних розробках з питань стильової диференціації тощо.

А п р о б а ц і я р о б о т и. Дисертація обговорена й схвалена на засіданні відділу української літератури ХХ століття Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України. Основні її положення викладені у доповідях на історико-теоретичних читаннях "Українська література ХХ століття в контексті загальноєвропейських художніх шукань. Авангард. Модернізм. Постмодернізм" /Київ, 1992/, на науково-теоретичній конференції "Микола Хвильовий в літературі й сучасності" /Київ, 1993/, на міжвузівській науковій конференції "Микола Хвильовий. Проблеми творчості" /Харків, 1993/, на засіданні Вченої Ради Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України /Київ, 1992/. З проблем дисертації прочитано спецкурси в Київському /1994, 1995/ та Манітоському /Вінніпег, Канада, 1993/ університетах. На тему дисертації опубліковано монографію "Українська імпресіоністична проза" /Київ, 1994/ та 10 наукових статей.

С т р у к т у р а р о б о т и. Дисертація складається зі вступу, шести розділів і висновків.

ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ ТА ОСНОВНІ РЕЗУЛЬТАТИ

У вступі обґрунтовано вибір теми, хронологічні рамки досліджуваного явища, розглянуто деякі історико-теоретичні проблеми, зокрема місце імпресіонізму серед інших стильових течій і напрямів модерністського періоду.

Імпресіонізм формувався у європейському мистецтві на рубежі

двох великих епох - класичного реалізму та модернізму. В певному сенсі цей стильовий напрям можна вважати з'єднувальною ланкою між реалізмом другої половини XIX століття та періодом активного утвердження, вже на початку XX віку, суб'єктивних стилів і течій.

Світоглядний, філософський перелом рубежу XIX-XX століть пов'язаний з кризою раціоналізму. Поширюючи владу над світом через раціональне пояснення його, через ототоження нетотожного, людина віддаляється від конкретики, втрачає безпосередність чуттєвого досвіду. Спробою подолання цієї ситуації раціоналістичного відчуження стала в європейській філософії феноменологічна система Е.Гуссерля. Коли в І.Канта феномен був зовнішнім виявом внутрішнього, прихованого й принципово непізнаного світу, то Гуссерль розглядає феномени як елементи досвіду, за котрими немає вже нічого, тобто як кінцеву реальність, дану нам у відчуттях. Хоча абсолютно однакових речей не існує, але людина не вижила б у розмаїтті навколишнього світу, якби не виробила у мисленні метод ототожнення не зовсім тотожного. Зрештою, вважає Е.Гуссерль, ця орієнтація на усереднення, ідеалізацію, на відмову від нетотожного сховала від нас справжній, розмаїтий, багатобарвний світ. Реальність трактується як багатство елементів досвіду, первинних чуттєвих вражень про світ. Усі знання про довкілля ми здобуваємо саме через чуттєві враження. Попередній досвід, таким чином, втрачав свою цінність. Спершу треба вловити індивідуальне, конкретне, миттєве. Поза чуттєвим досвідом, упорядкованим інтенційно спрямованою свідомістю, поза потоком свідомості, нічого не доступне для пізнання.

Можна знайти багато спільних моментів у філософській феноменології та естетиці імпресіонізму. Імпресіонізм так само зосереджений на конкретних феноменах, що, за визначенням М.Гайдегера, самі себе показують. У творчому акті важливим було якраз уміння довіритися конкретному сприйманню, абстрагуватися від попередніх знань, переконань, стереотипів, перебороти автоматизм бачення. Свідомість, яка сприймає, - це завжди індивідуальна свідомість, і різниця між індивідуальними трактуваннями може бути дуже істотною. Імпресіоністичне мистецтво по-своєму долало породжену раціоналістичним абстрагуванням відчуженість од живого, розмаїтого світу, стверджуючи цілковиту неповторність кожної спостереженої миті. Можна сказати, що воно намагалося розв'язати той "смуток за буттям", який деяким філософам рубежу століть видавався знаком часу.

У слов'янських літературах модерністська модель була багато

в чому відмінною од західноєвропейського канону. Це стосується і культурно-історичної ситуації, і естетичних концепцій, і особливостей побутування тих чи інших стильових течій. Імпресіонізм порівняно легко інтегрувався з іншими напрямками. В деяких літературах /передусім у французькій/ він ближчий до реалізму й натуралізму, міметичне, зображальне начало в ньому виразно превалює над суб'єктивним. В інших же національних моделях /зокрема, там, де розквіт імпресіонізму припадає вже на початок ХХ століття/ він зближується з такими суб'єктивними стилями, як неоромантизм, символізм, і тоді відіграє значну роль як явище модерністське, тобто насамперед сприяє розриву з класичною реалістичною /зокрема реалістично-побутовою/ традицією. Для осмислення ролі й значення імпресіоністичного стильового напрямку в українському письменстві слід окреслити найзагальніші параметри культурно-історичної ситуації, не претендуючи, зрозуміло, на вичерпний аналіз специфіки модернізму.

Можна вирізнити кілька найважливіших рис, що характеризують феномен українського модернізму. Це, по-перше, переважна увага до естетичних, художніх вартостей, рішуча вимога незаангажованості мистецтва, звільнення його від служіння позаестетичним проблемам. По-друге, молода мистецька генерація заговорила про потребу європеїзації українського письменства; наголошувалося на необхідності розвитку нових стилів, заперечувався реалізм з його культом "розумної правди", позитивізм і раціоналізм як способи досягнення світу.

Модернізм, зрозуміло, не можна розглядати поза певною сумою програмних його ідей. Але не можна й обмежитися тут суто ідеологічними параметрами. "Естетична свідомість українського модернізму формувалася на рівні не так теоретичному, як практичному"¹. Коли модернізм розуміти широко, як значний світоглядний, історико-культурний, естетичний, художній перелом, то виявиться, що в рідчій цього єдиного періоду працювали письменники різних стильових орієнтацій. Для української ситуації роль імпресіонізму як явища по-своєму переломного ще більше зростала через те, що ця манера письма, суттєво відмінна від стилю реалістично-побутової прози, була чи не головним засобом переборення етнографічності, досить характерної для українського письменства ХІХ ст. Саме імпресіонізм

¹ Гундорова Т. Ранній український модернізм: до проблеми естетичної свідомості. - Радянське літературознавство. - 1989. - № 12. - с.5.

був зразком нового, модерного - в широкому розумінні цього слова - мистецтва, мистецтва, в суті своїй, а не лише в програмних заявах, антинарод цього.

У першому розділі - "Основні тенденції розвитку літературного імпресіонізму" - розглядаються конститутивні засади імпресіоністичної поетики, аналізуються теоретичні концепції найавторитетніших дослідників європейського та українського імпресіонізму, зокрема В.Вайсбаха, О.Вальцеля, Р.Гаманна, А.Хаузера, Л.Андрєва, О.Білецького, Д.Наливайка, О.Черненко.

Імпресіоністи були переконані, що світ являється нам у відчуттях, а відтак передача конкретних вражень від того чи іншого явища, образу, сприйнятого зором художника, дозволить досягнути правду дійсності. Мистецтво другої половини ХІХ століття йшло, здавалося, до дедалі повнішого й точнішого відтворення реальності. Але імпресіонізм, декларуючи як своє завдання лише фіксацію нічим не опосередкованих чуттєвих вражень, усе ж давав значно більше простору для вияву суб'єктивного начала, ніж реалізм чи натуралізм. Попри заповнення самих імпресіоністів, що вони лише фіксують спостережене, зовсім не інтерпретуючи фактів, це, безумовно, було лише теоретичним постулатом. Адже враження залежало не тільки від об'єкта, а й від особливостей сприймання художника. Звідси відзначається багатьма дослідниками двоїстість імпресіонізму. "Імпресіонізм є двоїстість, - писав Л.Андрєв, - єдністю зовнішнього і внутрішнього, об'єктивного і суб'єктивного. /.../ Точного дозвання складових частин двоїстості немає, але їхня специфічна рівновага - умова імпресіонізму"¹.

Більша чи менша роль суб'єктивного начала залежить і від того, про який саме вид мистецтва йдеться, і від національної специфіки. Так, в українській імпресіоністичній прозі ліричне, суб'єктивне начало було дуже сильним і у М.Коцюбинського, О.Кобилянської, і, пізніше, у Гр.Косинки, А.Головка.

Імпресіоністичний погляд на світ подрібнював, атомізував дійсність, найменше часткове враження набувало самодостатньої цінності. Заперечується статичність зображення, помітнішим стає зосередження уваги на плінності, одвічній змінності як навколишньої дійсності, так і людських стосунків, настроїв. Прагнення до точної фіксації зовнішніх реалій імпресіонізм переніс і на дослідження психічних процесів, збагативши прийоми й засоби психологічного ана-

¹ Андрєв Л. Импрессионизм. - М., 1980. - С.5.

лізу. Зростає інтерес до фіксації нюансів настрою, психічних реакцій героя. "Для давньої літератури характерне те, - узагальнювали Гонкури, - що вона була літературою далекогозорих, тобто зображенням цілого. Особливість сучасної літератури і її прогрес - у тому, що вона література короткозорих, тобто зображення частковостей"¹. Не випадково новела, в основі якої лежить здебільшого один драматичний, переломний момент духовної еволюції героя, стає найрозвиненішим жанром імпресіоністичної прози. У романі також посилюється ліричне, суб'єктивне начало, фрагментарність оповіді. Відхід од детермінізму, інтуїтивістська філософія початку століття зумовили зростання інтересу до підсвідомості, до глибинних шарів людської психіки.

Сюжет як ланцюг зовнішніх подій втрачає своє колишнє значення. Об'єднуючим началом часто стає настроєвість. Єдність настрою твору досягається через використання наскрізних живописних деталей, лейтмотивів, уважне відтворення нюансів того чи іншого переживання, відтінків і півтонів. Імпресіоністична новела часто будується як розповідь /чи сповідь/ я-оповідача, що також надає їй емоційної цілісності. Зростає роль асоціативності. Саме імпресіоністична проза рубежу століть /зокрема, й українська/, часто демонструвала багатшаровість, розколотість свідомості індивіда, складну взаємодію елементів свідомого й підсвідомого. Помітно збагачуються засоби психологічного аналізу. Урізноманітнюються форми внутрішнього монологу, спроби відтворення потоку свідомості героя. Важливою рисою імпресіоністичного психологізму було намагання передати синкретизм, взаємозв'язок різних сфер людського сприймання.

Імпресіоністичну новелу чи повість слід розглядати як цілісну художню структуру, на всіх рівнях якої простежується підпорядкованість єдиному художньому надзавданню. Орієнтуючись на відтворення неопосередкованих первинних вражень, імпресіонізм запропонував нове трактування героя, значно збагатив арсенал прийомів і засобів психологічного аналізу. Кардинально змінюються взаємини між автором і персонажем, всевідаючий творець-деміург втрачає свою колишню безмежну владу. А відтак уся оповідна структура набуває відмінних рис порівняно з реалістичною прозою. Змінюється просторово-часова організація твору, оновлюються сюжетно-композиційні принципи.

У дисертації різні рівні тексту виділяються й розглядаються

¹ Гонкур Э. и Ж. Дневник. Записки о литературной жизни. Избр. страницы: В 2-х т. - М., 1964. - Т. I. - С. 421.

автономно /хоча беруться, зрозуміло, до уваги й взаємозв'язки між ними/. При різних підходах можливе виділення різних структурних рівнів. Оскільки в роботі досліджується досить широкий історико-літературний матеріал, то доцільно виділити те, що дає по можливості цілісне уявлення про обране художнє явище. Такими найважливішими рівнями бачаться ціннісний, просторово-часовий, мовний /фразеологічний/ та ритмічний. Розгляд же інтертекстуальних зв'язків дозволяє виявити особливості побутування імпресіоністичних моделей в широкому культурному контексті.

У другому розділі - "Співвідношення позицій автора і героя як носіїв оцінки" - аналізуються форми вираження ціннісних позицій, співвідношення точок зору автора й персонажів як носіїв оцінки. Проблема оцінки - це насамперед проблема взаємин героя і автора, зіткнення їхніх точок зору. М.Бахтін наголошував, що "суб'єкт життя і суб'єкт естетичної /.../ активності принципово не можуть збігатися. Є події, які принципово не можуть розгорнутися в плані однієї і єдиної свідомості, але передбачають дві свідомості, що не зливаються, події, суттєвим конститутивним моментом яких є відношення однієї свідомості до іншої свідомості саме як до і н ш о ї, - і такі всі творчо продуктивні події..."¹.

Опозиція полярних /чи просто якось співвіднесених/ оцінок постає одною зі значимих опозицій тексту. Це може бути суперечність оцінок із точки зору різних героїв, опозиція авторської оцінки й оцінки з погляду персонажа. Часом автор може спеціально дбати про неспівпадання власної оцінки - і читацької. В ширшому плані можна виокремити у творі ціннісні контексти /термін М.Бахтіна/ різних героїв і автора, які часом збігаються, а часом протистоять один одному або один в одний входять. В імпресіоністичній прозі взаємини автора і героя, співвідношення їхніх позицій, їхньої естетичної активності, зрозуміло, відмінні од реалістичної, неоромантичної творчості.

В імпресіонізмі, власне, принципово неможливий автор, який претендує на володіння остаточною істиною. Авторський інтерес спрямований не на типове, узагальнене, а на фіксацію безпосередньо сприйнятого, мінливого, одиничного. У сприйманні кожного з героїв навколишній світ постає інакшим, індивідуально забарвленим, а оцінки цього світу незрідка цілковито відмінними.

¹ Бахтін М. Автор и герой в эстетической деятельности. - В кн.: Бахтін М. Эстетика словесного творчества. - М., 1986. - С.83.

Проблеми вираження ціннісних позицій у структурі твору розглядаються при аналізі імпресіоністичної прози М.Коцюбинського, Г.Косинки, А.Головка, М.Івченка, М.Хвильового. Коцюбинський охоче звертається до розповіді від першої особи, яка робить враження "необробленості" почерпнутого з життя, цілковитого авторського невтручання в зображуване. Навіть у творах, написаних в об'єктивній манері, події здебільшого подаються з погляду когось з героїв /як, скажімо, у "Fata morgana"/. Іноді ця єдина точка зору проведена через увесь твір, частіше окремі епізоди його подано з позиції різних персонажів. Якраз на цьому зіткненні відмінних, полярних точок зору, оцінок незрідка й виникає могутній емоційний ефект новел та повістей Коцюбинського.

Найцікавіші щодо цього, зокрема, ті твори, де зіткнення полярних оцінок відбувається в свідомості одного персонажа. Так, у "Цвітові яблуні" свідомість героя подвоюється, в кризовій ситуації відбувається боротьба двох "я", і одне з них у якісь моменти виступає суворим моральним суддею стосовно іншого. Я-оповідач переживає трагедію смерті єдиної дитини. Страждання агонізуючої доньки приковує всю його увагу: "Горе забрало мене цілком, полонило". Проте автор намагається з максимальною повнотою відтворити потік свідомості героя, вирізняючи, зокрема, два внутрішні голоси. Це голос змученого батька і стенографічно безсторонній голос спостерігача, митця, який фіксує і немовби колекціонує враження для майбутніх творів. Ці безпосередні враження від дійсності, якою вона є, ніяк не скориговані жодними етичними суспільними табу. Все, що з погляду митця є нормальним і неодмінним, в оцінці батька постає потворним, аморальним. Герой намагається аналізувати різні прояви свідомості й підсвідомості, різні голоси, що звучать йому, всю повноту вражень, які сприймаються дарованими нам природою чуттями: "Я думаю про щось чуже, стороннє, неважливе, а проте тягну, що я не забув свого горя. Якісь голоси говорять у мені". Не витримавши душевної боротьби, герой утікає з осиротілого дому. І лише краса квітучого саду викликає "сльози полегкості", почуття печального примирення з тим, що сталося. Закінчується етюд діалогом двох "я", двох шарів свідомості. Перемагає поклик творчості, бо це поклик самого життя. І батько мусить змиритися з перемогою могутнього суперника - митця. Йому застається лише просити прощення у втраченої дочки.

Зіттовхуючи полярні оцінки одних і тих самих явищ, імпресіоністична проза, зокрема, часто зосереджується на розкритті й руй-

нуванні ілюзій. Це один із важливих напрямів у творчості М.Коцюбинського. Серед найпоказовіших тут бачиться його етюд "Лялечка". Постать головної героїні, сільської вчительки Раїси Левицької, - це образ людини, якій все життя судилося розчаруватись у вибухливих нею ілюзіях, щоб знову шукати нових і нових. Усе, що представлено у творі з точки зору Раїси, так чи інакше коригується чиїмись іншими оцінками - героїв чи навіть зрідка - самого автора. Лише у виняткових випадках Раїсі вдається вирватися з власноручно сплетеної павутини і сказати самій собі гостре слово правди, повернутися до реальності. Але не надовго, її характер, неврівноважена психіка, надмірна екзальтованість і невдоволення навколишньою дійсністю знов і знов штовхають назустріч якійсь "дорогій омані". Цій лялечці так і не вдалося перетворитись на барвістого метелика, її палкі мрії про любов до страдника-народу, про служіння йому не здійснилися. Болісно переживши крах цієї першої ілюзії, далі вона тішила себе думкою, що в народній школі служить високій справі, "але ся теорія з кожним роком блідла, половіла і з часом зовсім загинула". Високе служіння оберталось безперервною війною з школярами та конфліктами "з попом і начальством".

Ще одним об'єктом Раїсиного покоління стає сільський священик. Але вона так боїться життя, що достатньо було тверезої сторонньої оцінки, слова правди з уст приятельки про те, що вона зовсім не служить великій людині у її подвижницьких діяннях, а просто кохає сільського попа, щоб ця правда вбила довго плекане почуття. Далека від життя, нездатна сприймати його у всій повноті, жінка так і не стала цільною особистістю, не вирвалася з кокона лялечки.

У розлогішому за обсягом творі, скажімо, в жанрі повісті, співвідношення, взаємопереплетення різних точок зору, оцінок здебільшого складніше, ніж у новелі. Порівняно зі згадуваними етюдами, новелами М.Коцюбинського у повісті "Fata morgana" авторські оцінки відіграють значно більшу роль. Цей твір загалом надзвичайно цікавий з точки зору його оповідної структури, при аналізі проблеми взаємовідношення позицій автора і персонажів.

Кожен із центральних персонажів повісті непохитно тримається своєї правди. І більшість епізодів тут подано з погляду когось із героїв. Попри непримиренність їхніх позицій, автор ніяк не наголошує перевагу, "правильність" чиєїсь однієї точки зору. "Fata morgana" можна прочитати як твір про втрачені, розбиті ілюзії. Подібне трактування основної думки повісті дає, зокрема, О.Черненко у книзі "Михайло Коцюбинський - імпресіоніст". Хай це бу-

дуть ілюзії Маланки про землю, Андрія – про фабрику, Гуді й Прокопа – про волю й про спілку /яку зрадили найближчі їхні одумці/, Гафійки – про щастя з коханим. У повісті широко використовується прийом взаємохарактеристик персонажів, причому ці взаємохарактеристики здебільшого не збігаються і навіть не зближуються впродовж розвитку сюжетної дії. Більшість персонажів ми й бачимо з точки зору інших, а так звані "об'єктивні", авторські характеристики, навіть портретні, відіграють порівняно незначчу роль.

У фіналі бачимо героїв "Fata morgana" спустошеними, на самому дні горя й безвиході. Автор не розвиває цей гнітючий фінальний настрій, не вкраплює якихось обнадійливих деталей. Такі деталі від автора були б чужорідними у творі, де майже всі події зображені через оцінки когось із персонажів. Після всього пережитого ніхто з героїв не може вказати на шлях із безвиході без авторського насильства над його свідомістю. Впродовж усієї повісті авторські оцінки ніде не превалюють над оцінками героїв.

Щодо останнього періоду творчості Коцюбинського, то можна говорити про певні нові риси його імпресіоністичного стилю. Він робить ще радикальніші спроби звільнитися з-під влади сюжету. Такі речі, як "На острові", "Хвала життю" /меншою мірою "Сон"/, – це об'єднаний лише сприйняттям протагоніста потік зовнішніх вражень /зорових, слухових, дотикових/, примхливих асоціацій. Подієвість здебільшого поступається чистій зображальності, торжеству звуків, запахів, барв.

У зрілій творчості Коцюбинського, цього "найбільшого українського імпресіоніста"¹, в різний час, у різних жанрах можна відзначити вірність одному з найважливіших принципів імпресіоністичної поезики: бачити й виражати побачене, не деформуючи його надто строгим компонуванням, не нав'язуючи апріорно вироблених оцінок, концепцій. Авторські оцінки ніколи не переважають над ціннісними позиціями персонажів, автор-моралізатор тут просто неможливий. Письменник підкреслює їхню неоднозначність, плинність зображуваного. Адже непорушного буття нема. І тому не може бути єдиної застиглої правди, єдино правильної оцінки.

Вплив художнього досвіду М.Коцюбинського помітний в імпресіоністичній новелістиці 20-х років, зокрема, у Г.Косинки, А.Головка, М.Хвильового. У Г.Косинки превалюють зорові, пластичні образи й

¹ Luckyj G.N. *Ukrainian Literature in the Twentieth Century*. -

враження. У ранній Косинчиній творчості утвердився жанровий різновид лаконічної, ескізної новели, в основі якої – одна драматична подія, одне цілісне й сильне враження, потрясіння. /Симптоматичною тут може бути назва новели "Мент"/. Пізніше помітне виразне тяжіння письменника до розлогіших прозових форм. Він однаково уважний до розкриття мотивів поведінки героїв з різних суспільних таборів, здебільшого представників трьох основних протиборствующих сил української революції. Місце дії у Косинчиній новелістиці здебільшого гранично локалізоване: в житах, на обніжках, у сільській хаті. В цьому обмеженому просторі й розігруються трагедійні епізоди революційного дійства. Герої ж незрідка діляться на два табори: на своїх, "земляних", закорінених у рідний ґрунт /майже буквально – в той конкретний, зображений у творі обніжок чи смужку/ – і чужих, приїшлих. Важить тут не так політична орієнтація, як прив'язаність до землі, або ж відірваність від неї. Герої-супротивники не можуть ужитися в трагедійному просторі Косинчиної новели, боротьба неминуче веде до кривавої розв'язки.

На опозиції "своїх" – і "чужих", "земляних" – і "приїшлих", "безґрунтян" – побудовано цілий ряд новел письменника: "Темна ніч", "Десять", "Сорочка", "На золотих богів", "Постріл", частково й "Троєкутний бій", "Мати" та "Політика". У "Темній ночі" трагедія розігрується в тісній селянській хаті. Хоч у дядківських очах одбивалося "страшне слово – смерть", полоненого комуніста Байденка повстанці "посадили на покуті, як почесного гостя". Розмова за столом велася навіть добродушно. Хата, яка стала для Байденка є"язницею, до болю нагадує йому рідну оселю, а "білявенький хлопчик, що на печі," – покинутого вдома сина. На якусь мить виникає ілюзія можливого примирення, адже ніби мало що різнить людей за столом. Але інстинкт відторгнення ч у ж о г о змушує забути про все, що єднало їх. Неповторна особливість Косинчиної новели в тому, що ворогами тут часто постають люди з дуже близькими ціннісними установками, люди, які, власне, майже однаково сприймають навколишній світ. Але, попри все це, примирення неможливе. Авторська ж точка зору здебільшого співчутливо-примирлива, безпристрасна, він не став на бік жодної з ворогуючих сторін.

Основна думка таких зрілих речей Г.Косинки, як "В житах", "Політика", "Мати", – це ствердження недосконалості, трагічної дисгармонійності світобудови. Світ розколотий на ворогуючі табори, кожен готовий пожертвувати не лише власним, але й чужим життям, щоб утвердити вищість своєї правди, своїх переконань. І нема кін-

ця кривавому круговороту смерті. У цьому зв'язку цікаво розглянути структуру одного з найвідоміших Косинчиних творів - "Політики". Тут кожен із персонажів-антагоністів засліплений ілюзорними ідеями, власною нібито непомильністю та взаємною ненавистю. Щодо композиції, це один із найдосконаліших творів Г.Косинки. Вся новела сповнена передчуття неминучої трагедії. Напруга наростає з кожним епізодом, і дія, як стиснена пружина, вибухає трагічним фіналом. Вбивця знаходить найвірогідніше пояснення для розслідування - "п'яна, суместна драка", в якій люди втрачають контроль над своїми вчинками. Роками плекана ненависть, неодмінний поділ світу на своїх і чужих засіплює їх, змушує забути і родинну приязнь, і християнську любов до ближнього, й таїнство свят-вечора. Зріла Косинчина проза дихає певністю в тому, що злом не побороти зла. Письменник все ж пробує шукати ідеалів, які могли б примирити ворогуючих. Цим ідеалом стає образ матері, материнської любові й усепрощення. /Де в чому подібну еволюцію у пошуках ідеалу пройшов і неоромантик Хвильовий. Він побачив порятunek від невпинної ескалації зневіри й зла в образі Богоматері, вселюблячої Марії. У Косинки ж голос земної матері часом намагається примирити криваві пристрасті/.

У різні періоди творчості Г.Косинки зображальне й виражальне начало у структурі його новел поєднувалися по-різному. А відтак змінювалося і співвідношення функцій автора і героїв, співвідношення елементів різних стилевих систем, зокрема імпресіоністичної та реалістичної.

В основі всіх кращих новел та оповідань А.Головка 20-х років /"Червона хустина", "Пилипко", "Дівчинка з шляху", "Товариші"/ лежить опозиція між дитячим і дорослим світосприйманням. При розгортанні новелістичної дії ця опозиція часто постає як протиставлення добра і зла, істинних або ж облудних цінностей. Здебільшого все зображуване передається через погляд персонажа-дитини, з авторськими оцінками зустрічаємося лише в окремих епізодах. Протиставлення дитячого й дорослого світу як світу доброго й злого найпоследовніше проведене в "Червоній хустині" /1923/. Ця історія перетворення святкової хустини як уособлення радості у традиційну пісенну китаїчку, що символізує смерть, подана у сприйманні маленької героїні. Причому її погляд у всьому протилежний батьковому, і якраз батько стає винуватцем трагедії. Протиставлення позицій батька й дочки можна простежити через увесь твір /Йдеться про першу його редакцію/.

Зустріч із пораним селянином, який утік з-під арешту, сповнює Оксану співчуттям і дорослою відповідальністю за чуже життя. Дівчинка не може передбачити зради з боку найближчих людей. Напруга сюжету досягається через використання феномена "наївної" героїні. Це дозволяє авторові залишати її аж до фінальних сцен невідаючою щодо намірів батьків, хоч для читача у тексті досить реплік-сигналів, які розкривають справжній стан речей. Дискурс розвивається у двох паралельних планах - дитячого й дорослого сприймання. Батько й дочка не думають про наміри один одного і не враховують їх.

Новелістичний фінал надзвичайно полісемічний і водночас відкритий. Ця відкритість підкреслюється, означається навіть синтаксично - через незавершеність, уривчастість, неповноту речення. Тут звучить і мотив самотності, невідшкодовності втрат, і мотив зрадженої віри, й надія. Як завжди у Головка, оптимістична нота вводиться через пейзажну деталь, звернення до світлих, сонячних барв. Серед найважливіших у цьому фінальному багатоголоссі - проблема ціни, співвідношення справжніх і фальшивих цінностей. Батьків аморальний прагматизм якраз і спричинює трагедію. Оксана карається безвинною, але від того не менш гіркою виною. Провина ж дорослих - свідомо й непростенна. Їхні цінності виявляються збанкрутованими. Таким чином, ціннісна позиція дитини послідовно протиставлена ціннісним орієнтаціям дорослих і у фіналі зливається з авторською.

Прикметно, що в другій редакції твору /1948/, яка десятиліттями побутувала в читацькій свідомості, це протиставлення ціннісних контекстів батька й дочки знято. Всі деталі, які підкреслювали Оксаніне духовне сирітство, було вилучено. А відтак зникає паралелізм вступного й фінального епізодів, наявний у першому варіанті. Тепер уже вся вина об'єктивно падає на Оксану. А мотив ціни, заплаченої дорослими за зраду, майже зовсім зникає; загальнолюдська проблематика поступається місцем простолінійно страктованому класовому конфлікту, де багаті завжди є носіями зла.

"Пилипка" й "Червону хустину" можна розглядати як своєрідну діалогію, як речі взамовіддзеркалені, в тому сенсі, що в обох творах у центрі уваги взаємини дорослого й дитячого світу. Однак, коли в "Червоній хустині" ці світи протиставлені як добро і зло, а дитина переживає трагедію самотності й зради, то в "Пилипкові" дитяче світосприймання гармонійно співіснує з дорослим. Порів-

няння художньої структури "Пилипка" й "Червоної хустини" дає можливість розрізнити елементи імпресіоністичної й реалістичної поетики у прозі А.Головка. У першому творі авторський погляд, авторські оцінки проявляються значно частіше, ніж у другому, де здебільшого превалує точка зору героїні. Це і є одна з тих рис, що дозволяє говорити про сильніший вплив імпресіоністичної манери саме у новелі "Червона хустина".

Вплив імпресіоністичної поетики можна відзначити й у ряді оповідань та повістей М.Івченка. Для багатьох його творів важливим є протиставлення героїв, прив'язаних до землі, - і тих, хто не зумів зберегти кровного зв'язку з нею. Ця опозиція й визначає драматизм конфлікту. Земля - це і радість, і доля, але також і вічне прокляття, роковане людині. Івченко - письменник трагічного світовідчуження. Він зосереджений на темних сторонах того страшного міжчасся, коли на місці старого ладу постали руїна й хаос. "Його натурі /.../ більш імпонувала спокійна спостережливість, внутрішня урівноваженість"¹, отож багато його новел побудовано так, що часом здається, ніби автор лише втомлено, безсторонньо фіксує ознаки занепаду й деградації, не турбуючись про якісь власні оцінки. Авторське начало тут порівняно ослаблене, його роль справді зведено до "передаючого механізму", до фіксатора, а не інтерпретатора побаченого. І в цьому зв'язку імпресіоністичність Івченкової прози особливо виразна.

У прозі 20-х років помітне зближення імпресіонізму - на пізніх етапах його розвитку - з різноманітними суб'єктивно-виражальними стилями. У творчості Г.Косинки, А.Головка, А.Любченка, М.Хвильового спостерігаємо поєднання імпресіоністської групульозності в досягненні й передачі первинних чуттєвих вражень, у фіксації непередбачених нюансів настрою - і в той же час активного введення авторських оцінок зображуваного, авторських узагальнень. Чи не найпомітніше це виявляється у М.Хвильового. Його проза - переважно лірико-експресивна, з елементами неоромантизму. Але при цьому ряд творів позначений сильними імпресіоністськими впливами. Письменник уважний до фіксації самодостатніх чуттєвих вражень, до взаємовпливів і взаємозв'язків зорових, слухових, дотикових деталей та образів у формуванні цілісної

¹ Мельник В. "Увесь задуманий і філософічний". - В кн.: Івченко М. Робітні сили: Новели, оповідання, повісті, роман. - К., 1990. - С.9.

картини зовнішнього світу. Роль сюжету в багатьох творах ослаблена, окремі враження поєднуються за принципом асоціативності. Так, оповідання "Редактор Карк" побудоване як непрямий внутрішній монолог героя, що часто переривається авторським коментарем. Карк - зневірений у пореволюційній дійсності інтелігент, зайва людина для свого часу. Минуле й сучасне постійно співвідносяться в його свідомості як героїка й будень, як піднесення, порив - і сіре пристосуванство.

Герой байдужий до власного майбутнього, він цілком бездіяльний і саме тому винятково чутливий до найдрібніших проявів живо-го, природного життя. Ця чутливість посилюється чеканням близької смерті. Враження персонажа фіксуються без якихось логічних ув'язок із перебігом сюжетної дії, яка тут ледь намічена. У роздуми редактора вриваються мимохідь підслухані вуличні розмови, заклики, шум трамвая тощо. Цей потік вражень переривається авторськими зверненнями до читача. З одного боку, ці звернення служать нарочитій деструкції звичайної навелістичної форми. Але вони виконують і ще одну важливу функцію. В імпресіоністичній прозі автор уважно нотує зміни настрою, потік вражень персонажа й ніяк не оцінює їх, не втручається в зображуване. Хвилює так само уважний до нюансів настроїв і вражень свого самозаглибленого героя. Але він хоче від цього героя дистанціюватися через підкреслення власної несхожості. Автор наголошує свій оптимізм, творчу наснагу, віру в майбутні успіхи. Все це дисонує з настроями героя. Автор епадує читача, насміхається з його традиційності і, врешті, одверто пояснює композиційну хаотичність твору: "Мені хочеться говорити не на тему, і я говорю". У "Редакторові Карку" маємо цікавий випадок подвоєного "я" не героя, а автора. Герой тут цільний, майже що однозначний. Ціннісний контекст цього героя охоплюється ніби двома кільцями авторської оцінки. З одного боку, автор безумовно співчуває і симпатизує героєві. А з іншого - раз у раз підкреслює свою відмінність. Герой - кандидат у самогубці, зневірений дон Кіхот, який не може вжитися в епосі комерсантів. Автор же представляє себе читачеві як людину, що виходить "на новий шлях", їй "радісно блукати невідомими чебрецевими шляхами", "творити по-новому".

Свого героя автор раптом кидає у момент найчорнішої розпуки, коли всі Каркові думки приковані до браунінга, і заявляє, що "новеду скінчено". А далі йде фінальний коментар, скомпонований як діалог автора з недовірливим і роздратованим незвичними сти-

льовими новаціями читачем. Автор знову дистанціюється від героя. /"Любий мій читачу, це ж Карків щоденник /.../ і тільки зрідка проривався я"/, від його розпуки. Він підкреслює, що в Каркових очах має вигляд такого собі пролетарського парвеню. Але це - лише ще одна маска.

Автор ніби хоче, аби все зображуване говорило само за себе, було підставою для характеристики героя. Та водночас автор і сам не може втриматися від оцінок, йому тісно в рамках безсторонньої зображальності. І тоді ця суперечність розв'язується через роздвоєння авторського "я", зокрема, за допомогою іронії. Ліричний пафос, витончена настроєвість і гостра іронія, майже агіткова плакатність переплітаються у багатьох творах Хвильового.

Поєднання елементів імпресіоністичної та експресіоністської поезики бачимо не лише у М.Хвильового, а й у А.Головка, А.Любченка. Період взаємовпливів імпресіоністської та експресивної, неоромантичної поезики був здебільшого нетривалим у мистецькій еволюції того чи іншого письменника. Але окремі твори внаслідок такого взаємопереплетення у їхній художній структурі елементів імпресіоністських та експресіоністських, принципів об'єктивного та суб'єктивного зображення набули своєрідного забарвлення, виграли у своїй мистецькій виразності.

У третьому розділі - "Просторово-часова організація імпресіоністичної прози" - розглядаються особливості імпресіоністичного хронотопа. Відмовившись від типізації, зосередившись на індивідуально-конкретному, одномоментному, імпресіоністи не прагнуть зумовити психіку, ті чи інші стани, переживання своїх персонажів соціальними, біографічними чи якимись іншими чинниками. Герой імпресіоністичної прози здебільшого позбавлений передісторії. Звертаючись до відомого бахтінського розрізнення публічної та приватної людини¹, можна стверджувати, що герой тут великою мірою втрачав риси публічності. Реалісти другої половини XIX ст. значно більше зосереджувались на соціальних, політичних інтересах і функціях своїх героїв, на всій множинності зв'язків індивіда й суспільства. Історичний час так чи інакше вводився в час сюжетний /подієвий/. Натуралізм також наголошував роль суспільних зв'язків та відносин.

¹ Див.: Бахтин М. Литературно-критические статьи. - М., 1986. - С.141-146.

Імпресіоністичну прозу більше цікавила приватна людина. Сюжетний час тут відіграє порівняно невелику роль, причетність того, що відбувається, до ходу "великої" історії ледь намічена. Назрідка час імпресіоністичної новели - це епізод втечі з суспільства, зі своєї епохи, з узвичасного кола громадських, побутових обов'язків, тимчасового розриву майже всіх зовнішніх стосунків. Імпресіоністів цікавить не історична тяглість, а момент, спеціально виокремлений з неї. Типова ситуація тут - це "ситуація антракту", своєрідного інтермеццо героя між двома періодами, важливими подіями його життя.

Найпоследовніше думка про можливість тимчасового усамітнення, тимчасової втечі з кола постійних обов'язків заради відновлення душевних сил наголошена Коцюбинським у новеллі "Intermezzo". Ліричний герой сповідається в своїй утомі й спустошеності, жадає самотності: "Я не можу розминутись з людиною. Я не можу бути самотнім". Це та сама психічна колізія, що і в новелі "В дорозі", коли перевтомлена, змучена душевними травмами людина прагне знайти розраду у манливому світі вічної в своїй красі природи. В "Intermezzo" герой не просто переходить з одного часопростору в інший, він із зусиллям і страхом вивається з плину міського життя. Недарма "залізна рука города" винесена автором у список дійових осіб твору. Ця тука неблаганна й страшна, герой фізично страждає від її стиску. "Поїзд летів, повний людського гаму. Здавалось, город витягує в поле свою залізну руку за мною і не пускає. Мене дратувала непевність /.../ Невже я вирвусь від сього зойку та увіжду у безлюдні зелені простори? Вони замкнуться за мною, і надаремне клацати буде кістками залізна рука?". Вирвавшись з-під її влади, ліричний герой опиняється в іншому, ізольованому часопросторі. Коцюбинський знаходить надивовижу виразний, живописний образ цього нового, окремишого життєвого виміру: "Я тепер маю окремий світ, він неначе перлова скійка: студились краями дві половини - одна зелена, друга блакитна - й замкнули у собі сонце, немов перлину. А я там ходжу і шукаю спокон".

Відхід од засмоктуючого плину щодення тільки й дає змогу оцінити навколишнє з погляду вічності. Так увага до відтворюваного моменту, до найменших нюансів вражень приводить Коцюбинського до змикання цього виокремленого, замкненого в собі часопростору з плином вічності, з природним колообігом. Подібне змикання з вічністю стверджується і в новелі "На острові".

Для розуміння філософії часу у М.Коцюбинського /і в імпресіоністичній творчості загалом/ прикметною видається новела "Сон". Прокляттям для героїв "Сну" стає незрушна одноманітність існування, коли "щодня було те саме". Герой пробує протиставити цьому мертвому застою якісь внутрішні сили. І такими силами стають для нього пам'ять та творча фантазія. Прекрасна візія сну вириває його з плину буденного часу. Коли в першій частині твору нагромаджуються, підкреслюються багатьма повторами риси нудьги, сірої, застоюної, нецікавої дійсності, то Антонова розповідь насичена яскравими барвами, екзотичними пейзажами, калейдоскопічною зливою вражень. Змістом цього витвореного Антоновою уявою життя і стає повсякчасне шукання нових вражень та переживань, коротких моментів краси й гармонії, якими може обдарувати дійсність.

Апологія руху, мінливості змушувала імпресіоністів шукати нових художніх засобів для їх передачі. У Коцюбинського це часто техніка окремих мазків, коли дається не цілісний контур, не характеристика окремого періоду, а окремі "плями", розрізнені мазки, те, що найперш впадає в око оповідачеві чи спостерігачеві. І з цих розрізнених уривків, миттєвих вражень komponується і сюжетний час, і час героїв. Такі ж принципи komponування бачимо пізніше у С.Васильченка, М.Івченка. Г.Косинка також використовує подібні прийоми. Але поряд із цим у нього зустрічаємо й інший хронотопний різновид, коли час сюжетної дії стиснений до кількох хвилин, а простір - майже до розмірів театральної сцени. Тут можна говорити про ледь не строге дотримання класицистичного правила єдності місця й часу. Просторово-часова організація Косинчиної новели позірно дуже проста. Але саме детальність опису, підкреслення тісних рамок дії посилює драматичну напругу. Здається, що героєві досить ступити кілька кроків за межі трагічного кола і він буде врятований. Але на ці кілька кроків людина вже неспроможна. Такі новели, як "В хаті Штурми", "Темна ніч", "Десять", "Вечірні тіні", будуються майже виключно з "цеглинок" зорових і слухових вражень, без авторських коментарів, оцінок, ніби без будь-якої інтерпретації почутого й побаченого.

Своєрідність імпресіоністичного хронотопу помітніша при порівнянні його з просторово-часовою організацією лірико-експресивної, неоромантичної прози. Деякі новели М.Хвильового мають імпресіоністичний характер /як, скажімо, "Пудель"/, проте більшість його творів - це зразки лірико-експресивної прози. При порівнянні "Пуделя" й "Арабесок" чи "Елегій" легко зауважити пе-

редусім різні концепції художнього часу. В імпресіоністичній новелі /у Хвильового, як і у Коцюбинського, Васильченка, Івченка, Косинки/ час фабульної дії здебільшого дуже стислий, це виокремлений з потоку життя момент, інтермеццо героя. Причому історичні, суспільні зв'язки зостаються незрідка поза увагою автора. В експресіоністській прозі світ вже не є об'єктом такого пильного спостереження, образ постає не зліпком баченого, а частіше відтворенням уявного. Це уявлення здебільшого базується не на конкретному враженні, а на зіставленні різних часових, історичних площин. Настановою на максимальну виражальність і пояснюється увага не до відтвореного моменту, а до кореспондування його з минулим і майбутнім, з потоком історії. Бачимо безліч історичних ремінісценцій, аналогій, вільне ширяння в часі. Герой експресіоністської прози не може бути приватною людиною, він суспільно активний, причетний до потрясінь великої історії. Сучасність постає не самодостатньою, як у імпресіоністів, а весь час звіряється, порівнюється з минулим чи майбутнім, де й бачиться пошукуваний ідеал. Час героїв і час автора тут здебільшого не збігаються, авторський час охоплює великі історичні відрізки.

Щодо організації художнього простору, то різниця тут ще рельєфніша. Митець-імпресіоніст завжди схиляється перед природою. Дія відбувається в замкненому, обмеженому просторі. Природа - це прекрасна даність, це самодостатня, за власними законами існуючий світ, прилучення до якого завжди є для людини благом.

Порівняно з класичною українською прозою середини XIX ст. характер пейзажу у пізнього Коцюбинського /а згодом у молодших майстрів, що формувалися під його безпосереднім впливом/ змінюється разуче. Розлогі пейзажні описи, до яких так любили звертатися, скажімо, Нечуй-Левицький чи Панас Мирний, подавалися у майже "фотографічний" манері, з виразними, чітко прописаними деталями, які потрапляють у поле зору терплячого обсерватора. Коцюбинському і його послідовникам, які зверталися до імпресіоністичної поетики, про "правдиве", фотографічно пізнаване відтворення вже не йдеться. Пейзаж стає насамперед засобом настроєвої інструментовки твору, одним із елементів психологічної характеристики. Чергування кольорів, світлотіней, уривчасте мигтіння предметів - це вже не спеціально виокремлений, вивчений і скрупульозно описаний куточок природи, а миттєве враження, саме той предмет, образ, що з якихось причин привертає увагу відстороненого, самозаглибленого персонажа.

В імпресіоністичній прозі 20-х років прикметний для попереднього етапу пантеїзм майже зникає. Зневіра у божественній красі, гармонії й досконалості природного світу призводить до уважної, майже хворобливої фіксації, нагромадження елементів хаосу, потворності, руйнування тощо. Найпомітніше це у Хвильового, а ще раніше - у Стефаніка. Пантеїстичне схилення перед природою визначало особливості імпресіоністичного хронотопа. В експресіонізмі таке обожнювання природи зникає. І це кардинально змінило, зокрема, й концепцію художнього простору та часу.

Особливості співвідношення авторської фразеологічної позиції, авторського слова та фразеологічних позицій персонажів також пов'язані із загальною імпресіоністською настановою на зображення дійсності, пропущеної через індивідуальну свідомість героя чи оповідача, з відсутністю всевідаючого автора. Ці особливості розглядаються в четвертому розділі дисертації - "Проблема взаємодії впливу слова автора і слова героя на мовному рівні твору".

Важливою тенденцією, простежуваною в імпресіоністичній прозі, є порівняно значна насиченість авторської мови словом, манерою вислову героя, вплив слова останнього на авторське. /Між авторським мовленням і мовленням оповідача у цьому зв'язку не проводиться розрізнення/. Грань між мовленням оповідача та невластивою прямою мовою персонажів майже зовсім розмивається. Не лише оцінкова, просторово-часова, але й фразеологічна /мовна/ позиція героя, його слово стають панівними. В імпресіонізмі активізується використання внутрішнього монолога. Для нього характерне якраз те, що тут поєднуються, співіснують фразеологічні позиції автора /оповідача/ і персонажа, хоча до позиції останнього внутрішній монолог усе ж завжди ближчий.

Невластивою прямою мовою і внутрішні монологи посідають дуже важливе місце, зокрема, в структурі новели Коцюбинського, Стефаніка, Кобилянської, Косинки, Івченка, Хвильового, всіх, чия творчість так чи інакше зазнала впливу імпресіонізму. Цікаво простежити еволюцію оповідної манери тих письменників, які лише на певному етапі своєї творчості приходять до імпресіонізму. Прикметним тут може бути порівняння ранніх оповідань М. Коцюбинського і його зрілої прози. В оповіданні "Харитя" /1891/ поряд з нейтральною оповіддю, невластивою прямою мовою та діалогами героїв проявляється і позиція всевідаючого автора, який передає читачеві думки малої героїні, більше того, дає свої емоційні оцінки /що зовсім не властиво для імпресіоністичної поетики/. Натомість ав-

торське мовлення рідко зближується з мовленням героїв. Вступний абзац "Хариті" – це традиційна нейтральна оповідь, добре znana з класичної української літератури попереднього періоду, не пов'язана зі сприйманням зображуваного чіткo індивідуальною свідомістю: "В печі палав вогонь і червоним язиком лизав чeлoсті. В маленькій хаті було поночі, по кутках стояли діди. На постелі лежала слаба жінка й стогнала /це ж і н к а виразно вказує на неприналежність опису Харитиній свідомості – В.А./". Се Харитина мати". Далі автор часом стає на точку зору Хариті, але цей автор знає і те, чого сторонній спостерігач знати не може.

Невласне пряма мова, внутрішні монологи головної героїні займають порівняно невелике місце в структурі оповідання. Роздуми дівчинки доповнюються, перериваються авторськими. Її фразеологія ще видається в цей час авторові ніби "недостатньою", щоб не доповнити її іншими, сказати б авторитетнішими голосами.

Порівнюючи твори різного стильового забарвлення з доробку одного письменника, бачимо різне співвідношення авторського слова й слова персонажів, переважання тих чи інших с овідних форм. Вплив імпресіоністичної поетики помітний на деяких цілком безсюжетних, настроєвих новелах О.Кобилянської, в основу яких кладається саме фіксація мінливих вражень і почувань /"Рожі", "Покора", "Impromptu phantasie", частково й "Valse melancholique"/. Відмінність оповідної структури від структури деяких неоромантичних творів письменниці можна простежити в кількох аспектах.

"Impromptu phantasie" – це оповідь від першої особи. Але оскільки вводиться змінена /доросла/ свідомість тієї ж героїні-оповідачки, про чиї дитячі враження йдеться, то можна говорити про дві ціннісні й фразеологічні позиції, про певне роздвоєння героїні. Спонукою до сповіді тут виступає естетичне, мистецьке враження /подібний прийом бачимо і у вступному уривку "Меланхолійного вальсу"/: "Кожним разом, коли долітають до мене торжественні, поважні звуки дзвонів, пригадують вони мені минулі літа і одну людину, яка була ще дитиною. Ніжна, вразлива, немов мімоза, з сумовитими очима...". Ця "одна людина" – дівчинка виняткової, недитячої спостережливості й чутливості. Це її до сліз вразили, запали в душу звуки Шопена. Але фразеологічно оповідачка зостається на тій же позиції дорослої людини, митця, яка була заявлена у нейтральній оповіді на початку твору. Враження дівчинки надто складні, щоб передати їх словами дитини. Слово оповідача чу-

ється у розповіді маленької героїні: "Врешті, мусив вже бути задоволений з інструмента, бо почав грати. Зразу недбало, немовби бавився, і одною рукою, більше "ріано". Тони звучали, немов здавлений, пристрасний сміх, так, немов сміх жіночий, одначе не сміх щасливий... Опісля обидвома руками. І тепер розляглися тони пориваючої, неописаної, якоїсь немов морозячої краси... Те, що грав, була пристрась, а як грав - зраджувало його як людину...".

І лише наприкінці твору відбувається акт "пізнавання", злиття дорослої оповідачки й малої героїні в одну особу: "Я сама - то та "звихнена слава". Я вижидаю щастя щодня і щогодини". Оповідь від першої особи виконує у творі роль рамок. Для передачі винятково багатих нюансами й асоціаціями вражень, естетичних переживань Кобилянська здебільшого використовує авторське слово, зливаючи його зі словами героїні так, що грань між ними майже не відчутна.

При порівнянні з такими неоромантичними речами письменниці, як "Некультурна" чи "Битва", помітне, що в її настроєвих, позначених імпресіоністичним впливом речах і на мовному /як і на інших/ рівні не відчувається властивої, скажімо, "Битві", експресивності символу, поривності тощо.

І на мовному рівні імпресіоністичної прози панівним є слово героя, яке постійно впливає на слово авторське. Коли світ відтворюється як чітке конкретне враження, через сприймання чіткої індивідуальною свідомістю, то закономірно, що це враження має втілюватися саме в слові індивіда - носія цих вражень. У творах, де автор не лише фіксує враження, а й постійно узагальнює, просіює, коментує їх, керуючись якимось надзавданням, і авторському слову надається більшої ваги, воно тою чи іншою мірою витісняє з тексту слово персонажа.

Ослаблення фабульних, сюжетних зв'язків у модерній прозі початку ХХ століття означало зосередження уваги на інших рівнях структури. У попередніх розділах розглядалися окремі засоби подолання фабульної залежності, як-от орієнтація на недетерміновану деталь, перенесення уваги на зовнішню фактуру тощо. У п'ятому розділі - "Ритм як засіб подолання фабули" - йдеться про особливості ритмічної організації імпресіоністичної прози, зокрема евфонію, лексичні та синтаксичні повтори, семантичні згущення.

Перед дослідником літературного імпресіонізму постає проблема так званої музичної /настроєвої, інтонованої/ прози, проблема ритму в широкому розумінні цього терміна. Ритмічність виявляється

і на рівні лексичному, інтонаційному, і в композиції, в образній системі. Різні ритмічні рівні переплітаються, взаємонакладаються, впливаючи на цілісність сприймання твору. Йдеться, зрозуміло, не про ритм як загалом неодмінну властивість мовлення, мовного потоку, а про певну стильову характеристику твору. Ритмічна проза "побудована передовсім на художній упорядкованості синтаксичних груп", на "елементі повторення і синтаксичного паралелізму"¹.

В імпресіоністичній новелі зв'язок і взаємозалежність композиційного та лексико-інтонаційного ритму простежується дуже виразно. Звукопис тут часто набуває й семантичного значення, впливає на читацьке сприймання. Важливим стає композиційний принцип співвіднесення частин і частковостей, мікросюжетів, пейзажів, лейтмотивів. Новела будується за принципом паралельного, але співвіднесеного розвитку кількох мотивів чи тем. Роль ритму тим помітніша у творі, чим слабші в ньому сюжетні зв'язки. У багатьох новелах М.Коцюбинського і композиційний, і лексико-інтонаційний ритм є однією з визначальних художніх характеристик. Звернімося до тих творів, де сюжет максимально ослаблений, - *Intermezzo* та "На острові". У першій новелі чітко вирізняються композиційні рамки. Сповідь про цілковите усамітнення в "окремому світі", "наче перловім скойці", обрамлена згадками про притягальну силу іншого, широкого світу. Тональність і просторова "спрямованість" цих згадок протилежна. У вступі скарги на втому від людей, на душевну депресію й знемогу від непотрібних, обтяжливих контактів. А в фіналі оповідач уже сам розтуляє скойки свого блакитно-зеленого світу і не жахається від думки, "що, може, горе людське десь причаїлось і чигає на мене". Зустрівшись із селянином, він уже "не тікав". Фінальні рядки текстуально, лексично перегукуються зі вступними. Від болючих скарг на те, що "мене втомили люди", що "город витягує в поле свою залізну руку за мною і не пускає" - до вмиротвореної згоди "йти поміж люди", підкоритися "городу", який "знову простяг по мене свою залізну руку на зелені ниви". Саме ж кількадедне інтермеццо в безлюдних просторах підкоряється природному ритму чергування дня і ночі, світла й півми.

Інший тип ритмічної організації бачимо у циклі М.Коцюбинського "З глибини". Тут є підстави говорити про близькість до поезії в прозі - жанрового різновиду, досить поширеного в українському письменстві рубежу століть. До нього охоче зверталися й імпресіоністи.

І Жирумунский В. Композиция лирических стихотворений. - Пб., 1921. - С. 94-95.

ністі. Проблема межових жанрових утворень - поезії в прозі, ритмічної і фонетично організованої прози, прози зі стопними закономірностями зостається складною. Чіткої жанрової градації ми поки що не маємо. Увага до ритмічної прози в імпресіонізмі пов'язана, по-перше, із загальною настановою на синкретизм, з прагненням зруйнувати межі мистецьких жанрів і, по-друге, з прагненням посилити сугестивні функції прози.

Симетричність ритміко-синтаксичних побудов простежується у кожній з чотирьох частин циклу "З глибини". Вступний і заключний абзаци "Хмар" складають симетричне обрамлення. Всередині цього обрамлення чотири абзаци розташовані за принципом емоційного й інтонаційно-синтаксичного паралелізму. Кожен із цих абзаци починається коротким реченням однакової синтаксичної структури - підмет, присудок, додаток: "Я впізнаю її"; "Я бачу її"; "Я знаю її"; "Я розумію її". Ці зачини розгортаються як емоційно забарвлені пейзажі /власне, поняття "душі" і "хмари" накладаються, зливаються, тут не можна визначити, передає автор зовнішні враження від споглядання природи чи певні настрої, емоційні стани/. Хмара /чи душа?/ постає "чиста і біла", "прозора і легка", "тремтяча бажанням пісні". У наступному абзаци, на противагу цій погідній прозорості, згущуються настрої туги, смутку і, відповідно, семантика темних барв. Третій абзаци знову контрастує з попереднім - і знов міняється семантика кольору. І, нарешті, в четвертому - знов повернення до тьмяної сірості. Коцюбинський тут широко використовує і синтаксичний паралелізм, і звукові повтори, і симетрію наголошених та ненаголошених складів /або ж вирівнювання кількості складів у певних синтагмах чи реченнях/.

Поряд із лексичними повторами засобом ритмізації здебільшого виступають і семантичні згущення. У невеликих за обсягом новелах вони можуть втворювати основний ритмічний малюнок.

В імпресіоністичній новелі, де роль фавульних зв'язків часто зведена до мінімуму, ритмічна організація стає одним із найважливіших чинників збереження художньої цілісності. Композиційний акцент зміщено з фавульних перипетій на різноманітні сугестивні ефекти. Ритм активно організовує читацьке сприймання, впливає на особливості інтерпретації. Саме з ним великою мірою пов'язаний секрет сугестивності як здатності передавати неясні, напівусвідомлені настрої, відтінки вражень, асоціації.

Шостий розділ - "Роль інтертекстуальних зв'язків в імпресіоністичній прозі" - знову повертає читача до ширшого літературного

контексту, до проблеми подолання імпресіонізмом класичної реалістичної /зокрема, реалістично-побутової/ традиції і кореспондування його з іншими стильовими моделями, текстами. Тут змінюється сам дослідницький підхід. Коли досі аналіз був переважно внутрішньотекстовим, то тепер увага зосереджується на проблемах інтертекстуальності.

Розрізняючи твір і текст, Р.Барт наголошував, що "Текст відчувається тільки в процесі роботи, виробництва. Звідси випливає, що Текст не може нерухомо завмерти /скажімо, на книжковій полиці/, він за природою своєю повинен крізь щоось рухатися - наприклад, крізь твір, крізь ряд творів"¹. "Прочитання Тексту - акт одноразовий /.../, воно цілковито зіткане з цитат, посилань, відгуків, усе це мови культури /а яка мова не є такою?/, старі й нові, які проходять крізь текст і створюють могутню стереофонію. Будь-який текст - це між-текст стосовно якогось іншого тексту, але цю інтертекстуальність не слід розуміти так, що у тексті є якесь походження; будь-які пошуки "джерел" і "впливів" відповідають міфам про філіацію творів, текст же складається з анонімних, невловимих і разом з тим уже читаних цитат - з цитат без лапок"².

Урахування ролі інтертексту розкриває широкі можливості для осмислення еволюції письменника /й еволюції цілого художнього напрямку/ як діалога з культурним контекстом. В історії українського імпресіонізму з цього погляду особливо цікаво розглянути два періоди. Утвердження імпресіонізму як "нової" школи, відмінної від народницької /і загалом реалістичної/ традиції, відбувалося через активне заперечення її, відштовхування, пародіювання. Згодом, на початку 20-х років, у самому імпресіонізмі відбуваються певні якісні зміни. Такі прозаїки, як Івченко, Хвильовий, Головка, модифікують жанрові структури, мотиви, образи своїх авторитетних попередників /насамперед, Коцюбинського/, не відкидаючи їхнього досвіду, але й не будучи лише слухняними продовжувачами.

Інтертекстуальний підхід передбачає різні рівні й прийоми аналізу. Часом знаходимо пряму цитацію попередників, біографічні алюзії. Іноді автор використовує сюжетні, композиційні, ритмічні структури, що адресують читача до авторитетного історико-літературного зразка. /Причому тут можуть звучати й апологетичні, і па-

¹ Барт Р. От произведения к тексту. - В кн.: Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1994. - С.418.

² Там само. - С.418.

родійні мотиви/.

У М. Коцюбинського найбагатші алюзії щодо народницько-реалістичних концепцій знайдемо у "Лялечці". На рівні психологічному, та й навіть мовному, спеціальний аналіз дозволяє побачити тут приховану полеміку з ідеологічно заангажованою народницькою прозою. Причому, це не відкидання неприйнятної ідеї заради утвердження якоїсь іншої, а заперечення прямолінійної заангажованості як питомої риси попередньої літературної традиції. Розвінчуючи подвигницькі ілюзії Раїси Левицької, Коцюбинський водночас ніби змушує переоцінити й позицію деяких персонажів Нечуя-Левицького чи Панаса Мирного. Найближчі паралелі простежуються у зв'язку з повістю "Лихі люди", де активно утверджується якраз висока просвітницька місія інтелігенції щодо "меншого брата". Ось у повісті Панаса Мирного палкий бунтар Жук повчає свого співмешканця, семінариста Грицька Попенка, що й священник може зробити багато добра народу: "...народ ніколи не забуває того добра, що йому зробиш... Тільки роби справжнє добро, а не шукай слаги та грошей через його. Школу постав так, щоб виходили з неї не писарі-п'явки, а грамотні люди". Раїсина тирада про подвигництво отця Василя перегукується з процитованим уривком ледь не дослівно /Йдеться знов-таки про "добро" для селян, про місію/. Тільки безоглядно ширій, трибунний пафос Жукової тиради знижено до фальшивої екзальтації старої панни. В імпресіоністичній прозі 900-х років полемічні щодо реалістичної традиції алюзії зустрічаємо досить часто.

Важливо не лише відзначити декларативне заперечення досвіду попередників, але й проаналізувати конкретні художні засоби, за допомогою яких від долається. Коцюбинський переборює утилітарність, декларативність попередників насамперед через послідовне руйнування фабули, яка в пізніх його творах відіграє зовсім незначну роль. Так само прикметно, що в зрілій творчості митець дедалі рідше /особливо у малих формах/ звертається до української тематики. Хвильовий же йде цим шляхом ще далі. Але ставлення його /і цілого його літературного покоління/ до Коцюбинського та інших ранніх модерністів було інакшим, ніж ставлення самого Коцюбинського до спадщини попередників-реалістів. У Хвильового, якому "Тіні забутих предків" видавалися далеким і наївним значим захопленням, можна, проте, знайти безліч інтертекстуальних перегуків саме з Коцюбинським. Присвята "Я /Романтики/" "Цвітові яблуні" /нечастий випадок присвяти творові, а не його автору/ вже сама по собі підказує інтертекстуальні перегуки. Обидві новели побудовані як сповідь

я-оповідача. В обох випадках ідеться про внутрішнє протиборство сильних почуттів, непримирених пристрастей - і загальноприйнятих етичних норм, моральних табу тощо. Центральна колізія твору і у Коцюбинського, й у Хвильового пов'язана з основоположними поняттями життя і смерті, проте напрям розвитку цієї колізії багато в чому протилежний. За всієї близькості певних композиційних, нарративних прийомів, ціннісні концепції творів видаються несхожими.

"Цвіт яблуні" починається наголошенням теми невідвратної смерті. Сподівання, настрої, викликані у читача заголовком, виявляються обманутими. І лише в фіналі знову утверджується ідея "цвіту", вічнооноვлюваного життя. Заголовок і фінал закріплюють композицію, обрамляють весь твір, змістова, емоційна тональність якого - цілковито відмінна від цього обрамлення.

Через весь твір проводиться протистояння світла й тьми. Сонце розвіє сутінки, і поступово втишується трагізм утрати, так само, як жадна тривога наростала разом з темнінням непроглядних тіней за вікном. Навіть найбільчиму втрату Коцюбинський трактує як таку, що сталася у згоді з природними законами. Трагічна "смерть на світанні життя" вписана в природний колообіг, паралелізм боротьби життя й смерті та світла й темряви /дня і ночі/ всіляко наголошується. І якраз впокорення природному законові, прийняття смерті як неминучої ланки у ланцюгу життя приносить оповідачеві розраду в батьківському горі.

Коли у Коцюбинського персонаж мусить скоритися зовнішнім обставинам, змінити які він безсилий, то у "Я /Романтиці/" Хвильового сам герой і стає винуватцем матеріної смерті. В "Цвітові яблуні" оповідач не має вибору, він здатен лише пасивно приймати або безсило бунтувати, але нічого не може змінити. Хвильовий ставить свого персонажа перед моральним вибором, і це одразу ж змінює акценти. Роздвоєність я-оповідача наголошується вже у заголовку. Весь твір розгортає названі тут поняття як опозиційні, "я" жертвує всіма своїми життєвими цінностями, самою сутністю своєю заради "романтики". "Лампаду фанатизму" він хоче засвітити перед образом "безмежно доброї" матері. З поняттям "лампади" вводиться в текст одна з найважливіших опозицій - протистояння світла й тьми як життя і смерті. У розвитку цього мотиву Хвильовий дуже близький до Коцюбинського, але водночас в "Цвітові яблуні" і в "Я" цей розвиток різноспрямований. Брак світла, безсилля світла у протистоянні наступаючій пітьмі наголошується Хвильовим постійно.

Беручи на себе відповідальність за тьму /в сенсі кількісного

означення/ гріхів, оповідач у той же час підтверджує власну вину за безпросвітну тьму-чорноту, яка заливає все довкола - палац, міські вулиці, степ, за товржество темних сил у світі. Й коли герої "Цвіту яблуні" чекав приходу смерті ззовні, як якоїсь чорної істоти, що проникне крізь вікно, то в самому кабінеті я-чекіста, де світло безсило тьмяніє в сутінках, "з кожного закутка дивиться справжня й воістину жахна смерть". І сонце не може перемогти лянчу темряву.

Герой Коцюбинського підкоряється природному закону, і природа зцілює його душу. Герой "Я" сам здійснює свій вибір, переступає один з основоположних природних і суспільних законів. Вбиваючи матір, він не просто порушує моральне табу, він пориває з минулим, з традицією, культурою. І в фіналі він відчувається цілковито самотнім, загубленим чи то "серед мертвого степу", чи то в безлюдних космічних просторах. Персонажі Хвильового безповоротно втратили ту синівську любов /і синівську залежність/ від природи, яка характерна для героїв Коцюбинського. У Коцюбинського природа завжди заспокоює, облагороджує, підносить. У Хвильового ж люди приречені на протиборство з нею, на злочини проти неї або ж просто на цілковиту відчуженість од неї. Поклоніння божественному творінню було властивим ХІХ століттю, і в модернізмі відлучене хіба ностальгія за втраченою благістю, за безповоротною гармонією.

У багатьох своїх новелах М.Хвильовий робить інтертекстуальність основним засобом, що сприяє цілісності сприймання твору і водночас руйнує реалістичну зображальну традицію. Хвильовому вже мало полемічних філіпсік проти зображальності й фабульності, як це було у ранніх модерністів. Так само не задовольняється він тематичними алюзіями, пародіюванням окремих стильових кліше чи сюжетних поворотів. Коцюбинський, скажімо, у "Сні" відмовляється від побутової, біографічної фабули задля потоку екзотичних вражень від південної природи, морських подорожей тощо. Отже, один зображальний потік протиставляється іншому, і саме через це зіткнення настає композиційна розв'язка. Хвильовий часом дробить текст на окремі сюжетні уламки, не дбаючи про їхню послідовність, про хоча б мінімальний логічний зв'язок між ними. Більше того, він зіштовхує уривки, написані в різних стильових манерах, грає стилями. А відтак елементами, що забезпечують цілісність тексту, стає, по-перше, асоціативність, переважно інтертекстуальна за своїм походженням, і, по-друге, суто мовні, фразеологічні засоби -

лейтмотиви, звуконаслідувальність, ритм.

У М.Коцюбинського функція інтертекстуальних перегуків перш за все полемічна, він заперечує стильову манеру попередників через пародіювання, іронічне обігрування. Цю характеристику з певними застереженнями можна поширити й на імпресіоністичну новелістику Грицька Григоренка, М.Могилянського. У прозі ж Г.Косинки, М.Ірчана, А.Головка ця полемічність значно послаблюється, натомість інтертекстуальні деталі виконують переважно сугестивну роль або ж забезпечують цілісність сприймання твору, коли послаблюються фабульні та сюжетні зв'язки. Винятково важливого значення інтертекстуальні перегуки набувають у М.Хвильового, виступаючи й полемічним чинником, і водночас засобом подолання фабульної залежності, передовсім через посилення сугестивності та асоціативності тексту.

У висновках підводяться підсумки дослідження. Аналіз модифікацій імпресіоністичної прози дає підстави для розрізнення як обов'язкових конститутивних рис, так і характерних лише для тої чи іншої індивідуальної манери письма. Слід наголосити співвідносність різних рівнів художньої структури, підпорядкованість тим самим основним принципам. Важливим є те, що в імпресіонізмі світ постає пропущеним через чиєсь індивідуальне сприймання, побаченим із точки зору конкретного спостерігача, а не всезнаючого автора. Кожному із героїв світ бачиться інакшим. І кожна індивідуальна картина світу може вважатися істинною, так само, як і будь-яка інша. Ніхто, в тому числі й автор, не володіє якоюсь винятковою прозорливістю.

Раз точка зору всезнаючого автора перестає бути панівною, то і його роль як авторитетного носія остаточних оцінок чи істин втрачає сенс. Автор лише представляє ціннісні позиції одного чи кількох своїх персонажів, не наполягаючи на істинності чи помилковості цих оцінок, не віддаючи переваг жодній з них.

Для імпресіоністичної поезики характерне прагнення дати ілюзію невідібраності, необробленості і, головне, невпорядкованості матеріалу. Свідомість ніби лише фіксує враження, не компонує їх. Роль сюжету дуже послаблена, логічний зв'язок між окремими епізодами іноді ледь намічений. Важлива не так послідовність і взаємозумовленість окремих ланок подієвого ланцюга, як послідовність сприймання, здебільшого асоціативного, послідовність розгортання психічних процесів. Визначальним стає не сюжет, а настрій, емоційний тон.

Імпресіонізм уважний якраз до випадкового, змінного. Відтво-

рення уривчастих вражень визначає і своєрідність імпресіоністичного хронотопа. Імпресіоністи не прагнуть тримати в полі зору всю множинність зв'язків індивіда й суспільства. Причетність зображуваного до ходу "великої" історії ледь намічена. Час імпресіоністичної прози - це здебільшого, так би мовити, приватний час окремого героя. Часто це епізод втечі з суспільства, з узвичаєного кола громадських і побутових обов'язків, традицій, ситуація тимчасового розриву майже всіх зовнішніх стосунків. Імпресіоністів цікавить не історична тяглість, а враження про момент, спеціально виокремлений з неї.

Елементи нарочитої "випадковості", необумовленості якоюсь загальною концепцією, ідеєю помітні й у зображенні предметного світу. Змінюється характер пейзажу. Увага до мінливості барв, півтонів, зокрема під деформуючим впливом сонячного освітлення, міняє кольорову гаму. Семантика кольору відіграє в імпресіонізмі дуже важливу роль.

Закономірно, що настанова на відтворення вражень конкретного спостерігача, орієнтація на ціннісну позицію героя, а не всезнаючого автора, потребують і відповідної мовної структури, особливих відношень у системі слово автора - слово героя. Для імпресіоністичної прози характерна перевага фразеологічної позиції героя, постійний вплив слова героя на авторське.

Специфіка імпресіонізму в тому, що, попри переважно міметичний характер цього стилю, суб'єктивне начало відіграло в ньому дуже велику роль. У різних національних літературах співвідношення об'єктивного і суб'єктивного начала в імпресіоністичній творчості було неоднаковим. Для українського письменства характерне зближення /особливо в 20-ті роки/ імпресіонізму з такими течіями, як неоромантизм та символізм.

Коли у малярстві імпресіонізм оформився як самостійна школа, то в літературі дослідження цього стилю вимагає повсякчасного розгляду його через порівняння з іншими стильовими течіями. Імпресіонізм завжди легко інтегрувався з ними. Здебільшого елементи імпресіоністичної поетики поєднуються з елементами реалізму, натуралізму, неоромантизму. І сама специфіка, пропорції такого поєднання визначають неповторність індивідуальної стильової манери різних митців. Розмаїття стильових моделей імпресіоністичної прози визначається особливостями впливу різних стильових систем на імпресіоністичну поетику з її увагою до фіксації первинних вражень, результатів бачення, пильного спостереження за

багатством фарб, звуків, тонів і півтонів зовнішнього світу, що неповторно відбиваються в індивідуальній свідомості.

Основні положення дисертації викладено в таких публікаціях:

1. Українська імпресіоністична проза. - К., 1994. - 160 с.
2. Соціалістичний реалізм: злиття чи уніфікація? //Прапор. - 1989. - № 11. - С.174-183.
3. Проблеми розвитку малої прози в журнальній критиці 20-х років //20-і роки: літературні дискусії, полеміки. - К., 1991. - С.124-170.
4. Шлях буремний і скорбний. //Березіль. - 1991. - № 9. - С.39-46.
5. Микола Хвильовий. - В кн.: Історія української літератури ХХ століття. Кн. перша. Ред. В.Дончик. - К., 1993. - С.533-555.
6. Аркадій Любченко. - Там само. - С.610-617.
7. Автор і герой у новелі Миколи Хвильового. //Слово і час. - 1993. - № 12. - С.16-21.
8. Пошуки втраченого часу. - В кн.: Микола Хвильовий. Проблеми творчості. - Харків, 1994. - С.3-12.
9. Микола Хвильовий. /Передмова до кн.: Микола Хвильовий. Новели, оповідання... - К., 1995. - С.5-30.
10. Імпресіоністична поетика М.Коцюбинського. //Слово і час. - 1994. - № 9-10. - С.11-17.

Agejeva V.P. Style Models of the Impressionism in the Ukrainian Prose of the First Half of the XX Century.

The Thesis is submitted for the Doctor of Philology degree. The speciality - 10. 01.02. - Ukrainian literature. Taras Shevchenko Institute of Literature, the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, 1995.

The thesis researches the poetics of the Ukrainian impressionist prose of the first half of the XX century. The research method connects the structuralist approach with the analysis of the problems of intertextuality. The problem of the author - hero relationship plays a key role in the analysis of the structure of impressionist short stories. In the impressionist prose, the artistic world emerges as refracted through someone's individual perception, from the point of view of

a concrete observer but not of the allmighty and allknowing author. Another important problem is the problem of space-and-time organization of M.Kotsiubynsky, A.Holovko, H.Kosynka and M.Khvylovyj.

Агеева В.П. Стилевые модели импрессионизма в украинской прозе первой половины XX века.

Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.01.01 - Украинская литература. Институт литературы им.Т.Г.Шевченко НАН Украины, Киев, 1995.

В диссертации исследуется поэтика украинской импрессионистической прозы первой половины XX века. Метод исследования объединяет структуралистский анализ с некоторыми постструктуралистскими подходами, в частности интертекстуальным. Проблема взаимоотношений автора и героя в структуре текста имеет весьма важное значение при рассмотрении поэтики импрессионистической новеллы. Мир предстает здесь пропущенным сквозь чье-то индивидуальное сознание, с точки зрения конкретного наблюдателя, а не всеведящего автора-демиурга. Существенной является также проблема пространственно-временной организации текста, особенности влияния слова персонажей на авторское слово. Эти вопросы рассматриваются на материале творчества М.Коцюбинского, А.Головка, Г.Косынки, М.Хвилевого.

Ключові слова: імпресіонізм, точка зору, хронотоп, інтертекстуальність.

Агеева

Підписано до друку 20.10.1995 р.Об.І,6.Формат 66x84 1/16.

Друк офсетний.Тир.100.Зам.186.Безкоштовно.
ЛОД УДПУ ім.Драгоманова,Київ,Пирогова,9.

AB 33.450