

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кафедра української та світової літератур

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

_____ Мельник Н. Г.

Протокол № _____

« ____ » _____ 2018 р.

Реєстраційний № _____

« ____ » _____ 2018 р.

ОСОБЛИВОСТІ ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ МАНЕРИ ПИСЬМА
В ТВОРЧОСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО ТА М. ХВИЛЬОВОГО

Кваліфікаційна робота студентки
факультету української філології
групи УАФ-м-17

другого (магістерського) рівня
спеціальності

Українська мова і література,
додаткової спеціальності –

Мова і література (англійська)

Сідельник Єлизавети Сергіївни

Керівник:

кандидат філологічних наук,
доцент **Мельник Н. Г**

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS ____ Кількість балів _____

Члени комісії: _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

Кривий Ріг – 2018

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ІМПРЕСІОНІЗМ ЯК ПРОВІДНИЙ МОДЕРНИЙ НАПРЯМ	6
1.1. Імпресіонізм у світовому культурному просторі.....	6
1.2. Специфіка становлення українського імпресіонізму.....	13
Висновки до розділу I.....	24
РОЗДІЛ II. ІМПРЕСІОНІСТИЧНА МАНЕРА ПИСЬМА ЯК КЛЮЧОВА ОЗНАКА ТВОРЧОСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО	26
2.1. Використання елементів імпресіонізму у змалюванні психологічного портрету в оповіданні «Лялечка» М. Коцюбинського....	26
2.2. Новела «Цвіт яблуні» як зразок імпресіоністичної поетики.....	30
2.3. Акварель «На камені» : синкретизм мистецтв як засіб творення психологічного ефекту.....	34
2.4. «Intermezzo» як ілюстрація художньої майстерності письменника-імпресіоніста.....	38
Висновки до розділу II.....	44
РОЗДІЛ III. ВІДРОДЖЕННЯ ІМПРЕСІОНІЗМУ В ТВОРЧОСТІ М. ХВИЛЬОВОГО	46
3.1. Новела «На озера» як інтертекст «Intermezzo» М. Коцюбинського: традиції й новаторство.....	46
3.2. «Дорога й ластівка» – сміливий експеримент над змістом та формою художнього твору.....	51
Висновки до розділу III.....	57
ВИСНОВКИ	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	62

ВСТУП

Визначення авторської стильової манери письма, специфіки відображення дійсності в руслі провідних художніх тенденцій доби – завдання складне й неоднозначне. Особливо воно ускладнюється, коли йдеться про митців, які жили й творили в різні епохи, проте розуміли світ, місце в ньому людини через спільні художні категорії. Традиції і новаторство, використання досвіду попередників і оригінальність поглядів – ключові категорії для дослідження такого типу. Лише такий підхід дозволяє побачити спільне й відмінне у творчості митців і дозволить сформувати власне бачення специфіки їх стильової манери. Такими авторами є М. Коцюбинський та М. Хвильовий, які вивели українську літературу на європейський рівень, постали новаторами змісту й форми художнього твору, визначили перспективні напрямки розвитку української культури.

Актуальність дослідження полягає в необхідності визначення особливостей імпресіоністичної манери письма М. Коцюбинського та М. Хвильового. Ще дослідники радянської доби звернули увагу на спільність творчих підходів цих митців. А. Лебідь, неокласик, близький друг М. Рильського зазначає: «Хвильовий міцно зв'язаний з кращими традиціями української художньої літератури: можна сказати, що шукання Хвильового почалися там, де урвалися шукання Коцюбинського» [25, с.14]. Сьогодні на часі глибокий аналіз творів письменників із погляду стилю, що сприятиме глибокому осмисленню життєвих та художніх концепцій митців та визначенню складових їх творчих феноменів.

До вивчення творчості М. Коцюбинського зверталися В. Агеєва, М. Грицюта, О. Демчук, Н. Жук, В. Звиняцковський, Н. Калениченко, П. Колесник, М. Костенко, Ю. Кузнецов, Й. Куп'янський, Д. Наливайко, П. Орлик, Ф. Приходько, О. Черненко, П. Ямчук та ін.

Творчості М. Хвильового присвятили свої дослідження В. Агеєва, Ю. Безхутрий, Н. Гаєвська, С. Гречанюк, В. Дончик, Д. Донцов,

М. Жулинський, С. Журба, Г. Костюк, О. Пилипей, О. Соловей, Л. Стрюк, П. Христюк, М. Чирков, В. Шевчук, Ю. Шерех, В. Юринець та ін.

Проте, обрана нами проблема залишилася поза увагою науковців.

Мета роботи полягає у тому, щоб визначити особливості імпресіоністичної манери письма М. Коцюбинського та М. Хвильового.

Мета дослідження зумовила виконання таких **завдань**:

- окреслити роль імпресіонізму в світовому культурному просторі;
- визначити специфічні особливості розвитку імпресіонізму в українській літературі;
- дослідити імпресіоністичну манеру письма в новелах М. Коцюбинського «Цвіт яблуні», «Intermezzo» та акварелі «На камені»;
- визначити характерні особливості імпресіонізму в творчості М. Хвильового;
- зробити узагальнення дослідження.

Об'єктом дослідження є новели М. Коцюбинського «Лялечка», «Цвіт яблуні», «Intermezzo», акварель «На камені» та новели М. Хвильового «На озера», «Дорога і ластівка».

Предмет дослідження – особливості імпресіоністичної манери письма М. Коцюбинського та М. Хвильового в названих творах.

Основні методи дослідження: концептуально-стильовий метод, компаративний метод, аналіз художнього твору.

Практична значущість основних положень і отриманих результатів роботи полягає в тому, що результати проведеного дослідження сприятимуть подальшій розробці окресленої проблеми; ними можуть скористатися викладачі в процесі вивчення проблем українського модернізму та студенти у процесі підготовки курсових, магістерських робіт та кваліфікаційних завдань

Результати магістерської праці пройшли **апробацію** у вигляді публікації у науковому збірнику (Сідельник Є. Особливості відображення дійсності в імпресіоністичних новелах Миколи Хвильового / Є. Сідельник // Матеріали

студентських наукових читань : зб. наук. праць [ред. : Ж. В. Колоїз (відп. ред.), Бакум З. П., Білоконенко Л. А., Вавринюк Т. І. та ін.]. – Кривий Ріг, 2018. – Вип. 5. – С. 84–91).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури, який нараховує позицій. Загальний обсяг роботи становить 67 сторінок.

РОЗДІЛ I. ІМПРЕСІОНІЗМ ЯК ПРОВІДНИЙ НАПРЯМ МОДЕРНІЗМУ

1.1. Імпресіонізм у світовому культурному просторі

Серед модерністських течій кінця XIX – початку XX століть провідні позиції займав імпресіонізм. Він здійснив значний вплив на різні види мистецтва, але в той же час мав свою специфіку в кожному з них. Найпомітніше імпресіонізм проявився в живописі, кардинально змінивши підходи до його художніх завдань і техніки. Французька школа художників-імпресіоністів стала яскравим явищем межі століть, дала світу чимало великих шедеврів. На відміну від живопису, імпресіонізм у літературі (як на ранньому етапі, так і на пізньому) не був однорідним явищем. Імпресіоністичні елементи знаходили місце в творчості письменників різних напрямів і течій – натуралізму, реалізму, символізму, неоромантизму. І це було характерно для різних національних літератур – французької, німецької, російської, української та ін.

Імпресіонізм виник у Франції і почав відлік часу в мистецтві з виставки, яка дістала назву «Салон знехтуваних» (1863). Художники, що відійшли від академічної манери зображення, наважилися виставити свої роботи в Парижі. Імператор Наполеон III (Луї Наполеон Бонапарт) велів виділити окремий зал для картин, які на думку журі, були визнані «непристойними», «неправильними», «нехудожніми». Так уперше в історії мистецтва був зафіксований принцип існування альтернативного мистецтва. Цих художників почали називати «незалежними», «аморальними», «руйнівниками загальноприйнятого». Публіка пришла до тієї зали, аби відчути відразу і остаточно розвінчати знехтуваних живописців, але багато з глядачів у захваті зупинялися перед експонованими картинами, вражені новими принципами і технічними прийомами.

Термін «імпресіонізм» вдало використав як назву для своєї картини французький художник Клод Моне. Спершу його полотно, написане в 1873 році з вікна квартири в Гавре, мало називатися «Море», проте пізніше художник змінив своє рішення і картина отримала назву «Враження. Схід сонця». Глядачі, що звикли до академічного живопису, який представляє релігійні або Античні сюжети, виявилися не готовими до сприйняття чогось нового. Ясна палітра, відсутність контурів і цілком побутові сюжети розцінювалися публікою як невміння малювати. Унаслідок цього у французькому журналі з'явилася стаття критика Луї Леруа, який іронічно назвав молодих художників «імпресіоністами», тобто такими, що потрапили під вплив вражень.

Сказане з іронією «образливе» слово, як не парадоксально, сподобалося молодим митцям і згодом вони почали називати себе тільки так. Імпресіоністами почали називати всіх художників, які протистояли Академії і писали в новій манері. Незабаром вони об'єдналися в гурток і почали видавати журнал.

Імпресіонізм також приніс у світову культуру нове розуміння особистості. Французькі художники (Е. Мане, К. Моне, Е. Дега, О. Ренуар, К. Пісарро та ін.), а разом із ними й письменники, захоплені новою течією (Е. Золя, брати Гонкури), відкрили сучасну людину з унікальним світом її емоцій і суб'єктивних переживань. Мистецтво імпресіонізму втратило інтерес до історичних і міфологічних персонажів, а також до їх соціального положення. Імпресіоністів цікавив внутрішній світ особистості, мінливий і неповторний у кожний момент її життя.

Заслугою імпресіоністів також було те, що вони відкрили для мистецтва міських жителів, не уникаючи «негарної» натури і побутових ситуацій. Іноді імпресіоністам докоряли в надмірній критичності, насправді, вони просто зображали сучасну людину такою, як вона є насправді.

Імпресіоністи докорінно змінили поняття «сюжет». Якщо раніше представники академічного живопису спиралися на вічні сюжети і мотиви,

досить відомі і повчальні для публіки, то художники нового покоління орієнтувалися на відтворення суб'єктивних вражень. К. Пісарро в одному зі своїх листів сформулював новий сюжетний принцип: «Я малюю зараз те, що зараз відчуваю. <...> У відчуттях уся суть». Подібний принцип підхопили і брати Е. і Ж. Гонкури, які у своєму щоденнику відмітили: «Бачити, відчувати, виражати – в цьому усе мистецтво» [66, с. 62]

Для імпресіонізму важливою є не подія, не ситуація, тобто не зовнішня (епічна) основа, а, передусім, ліричне враження, переживання. Тому поняття «сюжет» розуміється не в тому сенсі, про що розповідається в творі, а які почуття і відтінки відчуттів передаються на полотні. Близький до художників-імпресіоністів поет-символіст С. Малларме, у якого в Парижі збиралася творча інтелігенція, визначив нову поезику так: «Треба малювати не річ, а створюваний нею ефект». Таким чином, передача миттєвих ефектів і вражень стала головним предметом уваги художників межі століть.

У пошуках нових шляхів у мистецтві імпресіоністи спиралися на природу. Вони відкрили красу природного, справжнього світу. Із тісних майстерень вони вийшли на свіже повітря і зробили природу і людину невичерпними джерелами свого натхнення. К. Моне писав: «В мене ніколи не було майстерні, і я ніколи не розумів, як можна зачинятися в кімнаті. Це не підходить для малювання» [54, с. 54]

Природа цікавила імпресіоністів не як фон, а як живий і багатогранний світ, який постійно змінюється в залежності від освітлення, вітру, всієї оточуючої атмосфери. У зображенні природи художники проводили ряд технічних експериментів. Вони навчалися новим прийомам передачі світла, руху вітру, туману і т. д. Їх хвилювало те, як сонячне світло падає на ту чи ту поверхню, як передати неспокійний стан моря чи коливання трав і дерев.

Змінюється в імпресіонізмі й поняття краси. Для митців прекрасне концентрується не в досконалості форм і пропорцій, а навпаки – в достовірності та природності. «Краса в правді», – писав О. Роден. Імпресіоністи вміли бачити красу в простих, буденних явищах і в звичайних

людях. Вони поетизували звичайне життя та звичайних людей. Е. Дега, О. Ренуар, К. Пісарро закликали своїх моделей уникати позування, а бути найбільш природними, рухатися, стояти або сидіти так, як вони звикли у житті. В пошуках більш емоційних моделей художники часто зверталися до образів дітей, жінок або представників пластичних мистецтв (балерин, циркачів і т. д.) [54, с. 55].

Імпресіонізм поєднував увагу до суб'єктивного і природного з найновішими досягненнями науки. Молоді художники в своїх естетичних експериментах спиралися на праці з теоретичної оптики Г. фон Гельмгольца і М. Шевреїля. Услід за вченими вони трактували колір як окремі мазки чистих відтінків, які з деякої відстані з'єднуються в зоровому ефекті. Тому імпресіоністи, як правило, малювали маленькими мазками, що створювали ефект мазанини. Але якщо глядач відходив на певну відстань, то вони уже не сприймалися окремо, а зливалися в єдину палітру красок. Художники уникали різких контурів, вважаючи, що межі між предметами можна створити за допомогою світлотіні. Вони розуміли, що домінуючим в природі є не колір, а світло, інтенсивність якого впливає і на кольорову гаму, і на форму предметів, а як наслідок, – і на загальне враження.

Імпресіонізм у живописі мав безпосередній вплив на літературний процес. Відомо, що перші художники-імпресіоністи об'єдналися навколо письменника Е. Золя, який на той час був захоплений новим мистецтвом, захищав його і присвятив художникам-сучасникам цикл статей під назвою «Мій салон». В творчості самого Е. Золя з того часу і надовго міцно ввійдуть елементи імпресіонізму. Любов до природньої натури, до живописних мазків, до спостереження за об'єктами в різний час доби – все це характерні риси стилю відомого письменника-натураліста.

Е. Золя в творчості художників-імпресіоністів приваблювала точність, науковість, поєднання об'єктивного та суб'єктивного. Ці прийоми були використані письменником в його творі. В його епопеї «Ругон-Маккари»

чітко проявилось прагнення намалювати «куточок природи крізь темперамент», тому ці пейзажі такі емоційні і залишають неабияке враження.

Найбільш показовим в цьому плані є роман «Чрево Парижа», в якому письменник створив колоритні картини базару. Твір по праву називають гігантським натюрмортом, створеним за допомогою нової живописної техніки. Е. Золя описує купи овочів, фруктів, м'яса, риби, сиру, використовуючи ефект гри світла та тіні. Тут можна знайти цікаві жанрові замальовки людей, які органічно вписуються в своє середовище. Центральним у романі є образ художника, і саме за ним залишається останнє слово в творі, що свідчить про пошук нових естетичних принципів письменника. Можна впевнено стверджувати, що витoki натуралізму Е. Золя сягають імпресіонізму, а це засвідчує, що імпресіонізму «в чистому вигляді» не існувало, а він проникав в різні течії.

Родоначальниками «психологічного імпресіонізму» вважають братів Е. і Ж. Гонкурів. Вони називали себе поетами «нервів», «Більш чутливими, ніж інші». В романах «Жерміна Ласерте» та «Брати Земганно» вони використали техніку малювання картинами, причому дрібними мазками, котрі лише в процесі поступової розповіді створюють єдине ціле. Слід відмітити і майстерність пейзажів братів Е. і Ж. Гонкурів. Письменники приділяли велику увагу освітленню, переходам тонів і відтінків.

Своїм завданням вони вважали «створення найживіших вражень людської правди» завдяки картинам і діалогам, слабо пов'язаним єдиною розповідною ідеєю. Слідуючи традиціям Г. Флобера, брати прагнули до послаблення зовнішнього драматизму дії в романі: інтрига відходить на другий план. Одним із найрозробленіших прийомів дедраматизації у братів Гонкурів став імпресіоністичний пейзаж [69, с. 28].

Роман «Брати Земганно», написаний Е. Гонкуром самостійно, нагадує картини Е. Дега. Як відомо, Е. Дега любив зображати балерин та циркачів, оскільки їх професія давала можливість спостерігати за рухом. Те ж саме

робить Е. Гонкур, коли змальовує цирк. Опис пластичної натури в романі, безумовно, є характерною рисою імпресіонізму.

Елементи імпресіонізму також помітні в творчості Г. де Мопассана. У романи «Життя», «Мон-Оріоль» включені розкішні пейзажі, створені в імпресіоністичній манері. Ці замальовки поміщені в реалістичний сюжет. Автор уважно придивляється до змін у природі, її кольорів і відтінків, фіксує роль світла. Одразу помітно, що письменник надає перевагу психологічним пейзажам, адже вони відтворені крізь призму світовідчуття одного із персонажів. Г. де Мопассан малює словом один і той же куточок природи в різний час доби і за різного освітлення (те ж саме робив і К. Моне, малюючи Руанський собор багато разів) [69, с. 29].

Ще помітніші риси імпресіонізму в новелістиці Г. де Мопассана, особливо в останній період творчості. Сюжет у багатьох новелах письменника складає динаміка почуттів, асоціацій, вражень. Цьому сприяє і фрагментарна композиція, побудована виключно на світовідчутті героя.

У поезії імпресіонізм тісно переплітається з символізмом. Це поєднання знайшло своє відображення в ліриці П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме та інших поетів, котрих прийнято називати «символістами».

Історія літератури знає приклад й імпресіоністичного роману. Це роман М. Пруста «В пошуках втраченого часу». Сам письменник принцип мистецтва сформулював так: «Лише враження – критерій істини» [41, с. 50]. Твір побудований на враженнях і асоціаціях головного героя, котрі зберігаються в його пам'яті. Л. Андреев писав: «Одним з центральних понять в естетиці Пруста було поняття «інстинктивної пам'яті». Як і будь-яка інша, вона відштовхується від «об'єкта», реального факта, предмета, явища. За М. Прустом, кожна мить прожитого нами буття ніби консервується в «об'єктах» і ховається до певного часу. Така матриця безмежна, вона охоплює все, що завгодно, і звичайно, що, будучи пущеною в хід, вона обіцяє все...» [41, с. 51]. Таким чином, хронологія роману М. Пруста фіксується не в точних

датах і часі, а в кольорах, запахах, спогадах, враженнях, які для героя означають набагато більше, ніж реальні факти та події.

Так, зародившись у живописі, імпресіонізм у художній літературі проявився як стильова тенденція в творчості представників різних напрямів та течій – реалізму, натуралізму, символізму, неоромантизму. Для поетики імпресіонізму в літературі характерні такі риси, як **підвищена увага до деталей людських переживань, передача вражень від побаченого (пережитого, сприйнятого), живописність і музичність картин, фрагментарність композиції, сугестивність зображення** тощо. Імпресіонізм дав могутній імпульс для розвитку психологізму в літературі. Інтерес не до «соціального типу», а до неповторності людської особистості, до її відчуттів, відтінків почуттів і асоціації принципово відрізняють імпресіонізм в стильовому відношенні.

Стильові особливості літературного імпресіонізму в полягають у фрагментарності, емоційності, ескізності формування ліричної мініатюри, запереченні типізації рис навколишньої дійсності й навколишнього світу, збагаченні прийомів і засобів психологічного аналізу. «Природа в імпресіоністичному творі перестає бути об'єктом, через який на відстані виражає себе герой. Вони зливаються в єдиний образ, єдину метафору. Час ущільнюється, в результаті чого в центрі уваги митця постають уривчасті фрагменти життя героя, відбиті в його свідомості. Герой перестає бути суб'єктом дії, а показаний швидше об'єктом різноманітних зовнішніх впливів» [63, с. 67]. Предметом творчого зображення в імпресіоністичному творі є не дійсність, а враження від неї. Звідси довільність композиції, сюжету, адже персонаж ділиться своїми відчуттями, спостереженнями, враженнями, не заглиблюючись в їхню суть, часто ігноруючи логіку викладу.

Імпресіонізм зосереджує увагу на психічних процесах, зокрема на фіксації найтонших нюансів настрою, різноманітних враженнях і відчуттях, швидкій зміні почуттів. Невипадково найрозвиненішим жанром імпресіоністичної прози є новела, в основі якої здебільшого один драматичний

момент з несподіваним фіналом у духовній еволюції героя, бо, як стверджує сучасна дослідниця В. Агеєва, імпресіоністична проза рідко звертається до типових психічних станів, вона цікавиться «душевними переламками» [63, с. 67].

Форма викладу характеризується сповіданням від першої особи, що надає розповіді глибокого особистісного характеру, концентрацією уваги на загостреному психологічному конфлікті, який відбувається переважно в свідомості головного героя, іноді між його свідомим і підсвідомим бажанням.

Руйнується класична форма реалістичного твору з цілісним сюжетом. Натомість посилюється суб'єктивне начало, фрагментарність оповіді, лаконізм письма, сконцентрованість образів, що примножує емоційну тональність прози, використовуються безособові конструкції, інверсія, неологізми.

Характерними ознаками імпресіоністичного письма також є образність, тропи, яскрава колористика, вишуканий звукопис, ритмомелодійний пошук, які допомагають митцеві створити особливу атмосферу, передати специфічність характерів і ситуацій. Велика увага приділяється деталі, що часто виступає ключем до розуміння сутності героя або конфлікту.

1.2. Специфіка становлення українського імпресіонізму

Звичайно, в українському мистецтві новий літературний напрям не міг залишитися непоміченим, адже українська культура є складовим елементом загальноєвропейської. На кінець XIX – поч. XX ст. в українській літературі припадає найінтенсивніший період ідейно-естетичних пошуків, утвердження засад модернізму, що вповні розгорнувся уже в європейських літературах. Художній перелом поєднав письменників різних стильових орієнтацій, рішуче взяв курс на модернізацію художніх форм, розширення проблемно-тематичного кола, розробку психологічних проблем і загалом залучення до нових сфер.

Своєрідною порубіжною ланкою, яка поєднала народницький реалізм, що ґрунтувався на вірі в здатність людського розуму пізнати закони розвитку природи суспільства, й тим значним естетичним художнім переломом на межі двох століть став імпресіонізм. Явище імпресіонізму в українській літературі пов'язують передусім з іменами Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Марка Черемшини, Ольги Кобилянської, Миколи Хвильового, Євгена Плужника та ін., у творчості яких знайшла своє відображення поетика нового напрямку.

Українські письменники завжди активно використовували колір, світлотінь та інші зорові, слухові, нюхові, тактильні образи. Ця тенденція, як зазначав Іван Франко у праці «Із секретів поетичної творчості», закорінена в народно-поетичній традиції, а також, можна додати, і в пейзажній традиції в літературі. Проте, є істотна відмінність колористики реалістичного (або й романтичного) пейзажу від імпресіоністичного. У зв'язку з цим Юрій Кузнецов уводить поняття «імпресіоністичного прийому», «імпресіоністичного стилю» окремого письменника та «імпресіоністичної стильової тенденції», «імпресіоністичної течії». Далі дослідник так тлумачить подані поняття: імпресіоністичний прийом – це особливе використання найчастіше кольору, звуку, а також інших вражень, у яких утілюється естетичне ставлення письменника до зображуваної дійсності. Природа, її гармонія, краса – виступають насамперед об'єктом такої естетичної обсервації [39, с. 185]. Імпресіоністичний прийом – локальний, це, скажімо, акцентування кольору, світлотіні в межах пейзажного малюнка. Імпресіоністичний прийом – це, зокрема, передача вражень від предмета, явища, це певний кут зору, під яким, сказати б, переломлюється зображуване. Або актуальний хронотоп, тобто те, що бачить герой тут і зараз. Ознакою імпресіоністичного пейзажу є передусім відображення внутрішнього психічного світу героя з його переживаннями, настроями, драмами.

Імпресіоністичний стиль, за Юрієм Кузнецовим, виявляється в сталому використанні таких прийомів, які зумовлені особливим світобаченням, а відтак специфічним ставленням митця до природної та духовної «матерії».

Імпресіоністична стильова тенденція складається на певному етапі розвитку літератури як схильність ряду письменників до зображення світу через враження.

Імпресіоністична течія – це коло письменників з імпресіоністичним світобаченням, які виступають у літературі з близькими ідейними, естетичними настановами.

У своїй статті Юрій Кузнецов зазначає різницю між реалістичним та імпресіоністичним прийомами зображення в українській літературі на прикладах пейзажів в Івана Нечуя-Левицького та в Михайла Коцюбинського, говорячи про їх різну подачу та функцію [39, с. 186]. Обидва письменники мислили людину в єдності не тільки із суспільством, а й із природним світом – як опосередковуючою ланкою цих відношень. Обидва бачать в людині і природне – все те, що ріднить її з органічним світом, і соціальне – те, що визначає суспільні функції людини. Взаємопроникнення цих двох начал у концепції людини Івана Нечуя-Левицького й Михайла Коцюбинського визначає той фундамент, на якому формуються ідейно-естетичні та зображально-виражальні функції пейзажу в їхніх творах.

Пейзаж у прозі цих майстрів слова посідає чимале місце. Експозиційний, фінальний, розміщений у середині твору, пейзаж слугує засобом змалювання героїв, настроїв оповідача тощо. Проте, по-різному.

У творах Івана Нечуя-Левицького переважає такий тип пейзажу, який можна було б назвати «зображальним». Він містить докладний опис місця подій, їх авторську оцінку. Як правило, це експозиційний пейзаж до всього твору чи його частини («Дві московки», «Рибалка Панас Круть», «Микола Джеря», «Бурлачка», «Кайдашева сім'я», «Старосвітські батюшки і матушки», «Скривджені й не скривджені» та ін.).

У Михайла Коцюбинського твір рідко починається з малюнка природи та ще й розлогим, хіба що за винятком новел «Лялечка», «Посол від чорного царя», «В путях шайтана» та деяких інших. Проте і там, де в письменника є експозиційний пейзаж, він значно менший за обсягом, лаконічніший. Зображальний пейзаж Івана Нечуя-Левицького створюється чималою мірою такими живописними прийомами: лінія (річки, яру, гір, лісів, садків), тло (гори, ліси, садки), чітко визначений перший, другий, навіть третій плани, панорамність картини і великий план, обрамлення, ракурс (хата, завжди прихована в зелені), тональність і т. д. Тло, ракурс, тональність у творах Івана Нечуя-Левицького підпорядковані загальній реалістичній настанові. Автор прагне з топографічною точністю передати фактуру рел'єфу, змалювати природу України як таку, де формуються національні звичаї, традиції, характери. Тобто пейзаж тут чималою мірою інформативний.

На відміну від письменників-реалістів, імпресіоністи майже не використовують зображальних пейзажів у чистому вигляді.

Певне зближення зображальних і виражальних функцій пейзажу можна спостерігати вже в Панаса Мирного. Яскравим прикладом такого типу змалювання картини природи є експозиційний пейзаж у його романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?». Ось його частина: *«Поле – що безкрає море, скільки глянеш – розіслало зелений килим, аж сміється у очах. Над ним синім шатром розіп'ялось небо – ні плямочки, ні хмарочки, чисте, прозоре, – погляд так і тоне... З неба, як розтоплене золото, ллється над землею блискучий світ сонця; на ланах грає сонячна хвиля; під хвилею спіє хліборобська доля... Легенький вітрець подихає з теплого краю, перебігає з нивки на нивку, живить, освіжає кожну билінку... І ведуть вони між собою тиху-таємну розмову: чути тільки шелест жита, травиці... А з гори лине жайворонкова пісня: доноситься голос, як срібний дзвіночок, – тремтить, переливається, застигає в повітрі...»* [39, с. 187].

Поданий пейзаж хоча й переданий у формі вражень, проте, це враження оповідача, а не героя. І це не випадково, бо надалі оповідь ведеться в типово

реалістичному ключі, коли всезнаючий оповідач виступає й основним спостерігачем подій, й організатором сюжетного матеріалу.

Михайло Коцюбинський продовжує і розвиває стильову традицію Івана Нечуя-Левицького і Панаса Мирного у використанні кольорів, тла, ракурсу, тональності. Проте Михайло Коцюбинський синтезує на вищому рівні зображальні й виражальні функції пейзажів у творах старших прозаїків у нову якість – зображально-виражальний пейзаж. Важливим моментом стає те, що реальна картина природи передається не від автора, як у Івана Нечуя-Левицького і Панаса Мирного, а крізь призму сприйняття героя. На це й звернув увагу Іван Франко, характеризуючи відмінність між старою й новою школою прозаїків. Як правило, Михайло Коцюбинський вже на початку твору немов пред'являє, намічає кут зору героя, з якого бачаться всі зображувані події («Ціпов'яз», «Цвіт яблуні», «Лялечка», «Intermezzo» та багато інших). Порівняно з пейзажами Івана Нечуя-Левицького й Панаса Мирного такий пейзаж набуває нових якостей.

Цікаво в цьому сенсі порівняти мотив, пов'язаний із піснею жайворонка в тому вигляді, як його малюють Панас Мирний і Михайло Коцюбинський. У вже згадуваному експозиційному пейзажі роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» вона описується так: «<...> доноситься голос, як срібний дзвіночок, – тремтить, переливається, застигає в повітрі <...>» [39, с. 187]. У Михайла Коцюбинського в «Intermezzo» пісня жайворонка змальовується інакше: «Врешті таки підгледів. Сіра маленька пташка, як грудка землі, низько висіла над полем. Тріпала крильми на місці напружено, часто і важко тягнула вгору невидиму струну від землі аж до неба. Струна тремтіла і гучала. Тоді, скінчивши, падала тихо униз, натягала другу з неба на землю. Єднала небо з землею в голосну арфу і грала на струнах симфонію поля» [36, с. 60]. Кут зору в новелі Михайла Коцюбинського точно визначений («Врешті таки підгледів»), – він належить ліричному героєві, крізь призму сприйняття якого передається пейзаж.

Концепція часу – актуальна, тобто це те, що бачить герой тут і зараз. Нарешті, змальована Михайлом Коцюбинським картина цілком належить сфері вражень, а не реальної дійсності, як у Панаса Мирного. Адже якщо уявити, що ж насправді відбувається в природі, коли її описує Михайло Коцюбинський, то слід відзначити, що все це – витвір уяви героя, точніше кажучи, форма передачі його почуттів і переживань. Цікаво також і те, що звукові враження змальовуються головним чином за допомогою зорового образу (арфи). Тобто ми тут бачимо, що виражальне начало в описі пейзажу превалює над зображально-інформативним, хоч вони й злиті в єдине ціле, а не розділені.

Отже, у Михайла Коцюбинського пейзаж виступає в подвійній функції – зображальній та виражальній водночас; він поєднує: часткове (те, що потрапляє в поле зору героя) змалювання місця подій і передачу настрою, переживання героя, які позначаються на особливостях сприйняття ним природи.

Створюючи імпресіоністичний пейзаж, Михайло Коцюбинський удається до тих же зображальних прийомів (тональність, фон, ракурс та ін.) і виражальних засобів (символіка), що і письменники-реалісти, проте, іде далі. У зображальному плані письменник досягає миттєвості малюнка, передачі актуальної картини, а також розмитості лінії, переважання окремого мазка барви, він створює єдині тональності кольорів протягом усього твору або якоїсь його значної частини, мінливості самих картин природи («Intermezzo»), у виражальному плані це й же пейзаж передає настрої, переживання, глибокі душевні зрушення й злами в душі героя як єдиний психічний процес, що було пов'язано з концепцією розуміння людини Михайлом Коцюбинським.

Еволюція пейзажу відбивала загальні тенденції в розвитку поезики української літератури, посилення в ній ліричного начала й поглиблення психологізму. Однією з найважливіших складових нової поетичної системи стає особливий погляд оповідача – переломлення зображуваного крізь призму сприйняття героя. В цьому розумінні, як було показано раніше, українська

література розвивається в річищі стильових тенденцій європейської літератури.

Для становлення нової поетики, зокрема імпресіоністичної, важливу роль відіграв жанр прозової мініатюри – так звані «поезії в прозі», що стає популярним в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. Розвиток цього жанру показує і той шлях, яким відбувається формування імпресіоністичної новели. Сам по собі жанр «поезії в прозі» – неоднорідний. Серед творів цього жанру розрізняють і пейзажну мініатюру (за Іваном Денисюком, «пейзажну новелу»), і суто поезії в прозі, і мініатюри синтетичного характеру [39, с. 189].

Загалом природа і пейзаж як форма її відтворення в мистецтві, відіграли надзвичайно велику роль у розвитку імпресіоністичної стильової тенденції. Так, філософічність і новий тип психологізму, які дедалі сильніше відчутні в українській літературі початку ХХ ст., пов'язуються передусім з розширенням осмислення письменниками природної та духовної сфери людини. Звичні для реалізму ХІХ ст. поняття *характер* і *обставини* починають мислитися ширше – як категорії *людина* і *світ*. Цей етап у художньому пізнанні пов'язаний не тільки з процесами загального розвитку людської духовності, а й з ростом національної самосвідомості, який стимулювався подальшим розвитком буржуазних відносин, урбанізацією культури, формуванням нової інтелігенції в Україні.

Осмислення національної культури взагалі й конкретних її видів зокрема неможливе без урахування природного начала, яке накладає відбиток на всі її шари. До такого висновку підводять міркування Г. Гачева, який для побудови концепції національної культури пропонує використовувати поняття «космо-психо-логоса» як уявлення про «єдність тіла (місцевої природи), душі (національного характеру) і духу (мови, логіки)». Саму природу він мислить у категоріях натурфілософії: «земля», «вода», «вогонь», «повітря» і показує надзвичайну їх продуктивність для осягнення національного образу світу. Влучно з цього приводу сказав французький феноменолог Г. Башляр, звертаючись до поетів: «Скажи мені, яка твоя безконечність, і я дізнаюся про

суть твого всесвіту, – чи це безконечність моря, неба, чи глибини землі чи вогню?» [39, с. 189].

Українські письменники початку ХХ ст. в розумінні природи й окремих її стихій виявили справді необмежені можливості, розширивши рамки побутових обставин до космічних масштабів і поставивши в центрі цього космосу людину з її не менш складним внутрішнім космосом і багатовимірними зв'язками із соціумом. Перші спроби осмислення цих взаємозв'язків виявились саме в пейзажній новелі.

Мініатюру Василя Стефаника «Лан» (1899) можна назвати типовим прикладом пейзажної новели, написаної в імпресіоністичній манері. На перший погляд, це суто замальовка природи: лан, бадилля картоплі, під корчем спить дитина, неподалік заснула мати, стомлена працею. Письменник економно подає деталі, в дусі чеховської імпресіоністичної поетики, тобто «мазками». Зовсім поряд можна почути цвіркуна, біля дитини повзає жужелиця. Автор подає пейзаж цілком статично, наче малюючи картину. На фоні цього ще більше вражає єдина в новелі подія: обернувшись уві сні до землі обличчям, дитина задихається. А матері, що заклопотана працею, здається, що дитина спокійно спить.

Далі письменник не розгортає сюжет, проте читач сам його легко домислює, здогадуючись про те, що відбудеться, коли мати усвідомить, що сталося. А поки що ми бачимо кольористично забарвлений малюнок: осяяний сонцем лан, що символізує життя сільського трудівника.

Характер сільської трудівниці психологічно не розкритий, але схоплений тонко й глибоко кількома деталями: *«Як рана ноги, бо покалічені посічені, поорані»* [39, с. 190]. Один штрих, а немов усе життя цієї жінки проходить перед очима читача, – ті корні, каміння, колочки, які вона долає на довгій ниві життя. Точно переданий настрій матері: *«копає борзо, хутко»* («добре, що дитина спить»). А проте психологічне начало ще не розвинуте в цій ранній новелі. Немає того психічного процесу, який стане предметом зображення в інших новелах Василя Стефаника. Головне місце не за

значенням, а за способом розкриття цієї теми – життя трудівниці, посідає пейзаж.

Образ лану в новелі набирає й ширшого – філософського – звучання. Лан – нескінченний, неосяжний – наче всесвітнє людське й природне море. Окрема доля в ньому губиться, наче нивка в земному просторі.

Колір у творі підтримує ліричну традицію української літератури – замилювання красою рідної землі. Проте порівняно з пейзажними малюнками прозаїків XIX ст. колір у даному контексті набуває й інших ідейно-естетичних функцій. Зокрема, чорна фарба надає картині трагедійного зображення, тобто колір створює додатковий – символічний смисловий відтінок. Колір ще не пов'язується із відображенням внутрішнього світу героя, його емоціями, переживаннями, але така поетика вже близька до імпресіоністичної. Структура таких творів здебільшого ґрунтується на фрагментарних взаємозв'язках.

Найяскравішим представником імпресіоністичного напрямку в українській літературі вважають Михайла Коцюбинського. Його імпресіоністичне бачення вповні виявилось у таких творах, як «Цвіт яблуні», «На камені», «Невідомий», «Intermezzo», «На острові», «Хвала життю», «Сон» та ін. Застосування нових прийомів дало можливість зосередити увагу на сукупності внутрішніх чинників поведінки персонажів. Звідси походить емоційна тональність, ліричність, глибинний підтекст творів митця.

Друге десятиліття XX ст. характеризується появою цілої низки молодих письменників-імпресіоністів Михайла Івченка, Андрія Головка, Миколи Хвильового. В часи політичних гасел та маніфестів, закликів до творення нового пролетарського мистецтва, імпресіонізм не тільки не заперечується, а навпаки – доводиться думка про те, що «саме ця течія є найбільш життєвою під час комуністичної революції і може служити найбільш придатною формою для пролетарського мистецтва» [63, с. 67].

Досить унікальною ситуацією, що склалася в українській літературі 20-х років XX ст., було співіснування кількох стилів: символізму, імпресіонізму, експресіонізму, неоромантизму. Слід зауважити, що в творчості багатьох

тогочасних письменників відчуються елементи різних стильових систем. Так, риси лірико-імпресіоністичної поетики зустрічаємо в творах Михайла Івченка, Григорія Косинки; в творчості Миколи Хвильового, Андрія Головка, Аркадія. Любченка дедалі відчутнішим стає поєднання елементів імпресіонізму та експресіонізму.

Імпресіоністична новелістика молодого покоління українських письменників була досить цікавим і різнобарвним явищем. Григорій Косинка утверджує свій стиль на основі зорових образів, вражень. Розвиваючи «стефанівський драматизм», він досліджував найпотаємніші закутки людської душі, безстороннім оком фіксував «потік свідомості» у представників різних суспільних верств: селян, більшовиків, повстанців – трьох сил української революції, що протистояли одна одній.

Ранній Андрій Головка будує свої імпресіоністичні твори на протиставленні жорстокості реального світу, що живе за потворними законами ненависті й байдужості, з дитячою совістю, безпосередністю сприйняття цієї дійсності («Червона хустина», «Пилипко», «Дівчина з шляху», «Товариші»). В його новелах розповідь ведеться здебільшого від імені персонажа-дитини, авторські оцінки зведені до мінімуму. Неповторною особливістю його творів є «психологічна моногонія (життєствердність, сонячність), що, з одного боку, сприяло створенню одухотворених образів, а з іншого, до деякої міри, спрощувало трактування суспільних явищ. Незважаючи на трагічну ситуацію, його герої завжди залишаються з надією на краще життя.

Риси імпресіоністичної поетики виразно проявляються в «Синьому листопаді», «Пуделі» та «На озера» (зб. «Сині етюди») Миколи Хвильового, де майстерно передано безпосередні враження, миттєві настрої героїв із використанням найрізноманітніших відтінків зорових, слухових асоціацій. Письменник веде розповідь з позицій безстороннього спостерігача, не втручаючись у суперечки героїв – колишніх більшовиків, що опинились за бортом революційного корабля. Тому так гостро звучить у його творах мотив втрачених ілюзій, безнадійних пошуків загублених ідеалів.

А проте чи не найбільш виразно імпресіоністськими та символістськими стильовими рисами позначена творчість Михайла Івченка. Недарма ж бо М. Доленго, характеризуючи тогочасну українську прозу, називав його безкомпромісним продовжувачем імпресіоністських традицій. Навіть авторські визначення жанру творів: «лірика осені», «лірична сповідь», «драматичний етюд», «поезія», «святочні настрої» – вказують на їхню очевидну імпресіоністичність. Для письменника головним завданням були фіксація та зображення проявів психічного життя героїв, їхніх переживань, миттєвих відчуттів. Неврівноваженість, зміна настрою героїв, пістряве мерехтіння картин, епізодів перетворюють сюжет у його творах на низку ескізних малюнків, кожен з яких допомагає розкривати наскрізну проблему творчості – людина і навколишній світ, єдність особистості і суспільства, пошуку гармонії та краси.

Якщо час в імпресіоністичній новелі Михайла Івченка ущільнений, пов'язаний з усамітненням, втечею від суспільства, то просторова художня організація пов'язана з безмежним світом природи. Персонажі його творів живуть у злагоді з природою, їхні настрої, думки, переживання суголосні їй. Між природним ритмом і внутрішнім станом героїв існує таємничий зв'язок, який митець намагається віднайти й зрозуміти його глибоке значення.

Із другої половини 30-х років ХХ ст. думки критиків щодо імпресіонізму різко змінюють орієнтацію: тепер цей напрям вважається занепадницьким, буржуазним, бо його «завдання безпосередньо впливають із філософії пасивного споглядання, що виключає вольову активність для пролетаріату, і відкриває широкий простір для впливу реакційних філософських систем буржуазії». Інтенсивно утверджується панівний у наступні десятиліття погляд на історію літературного процесу як на боротьбу реалізму з усіма іншими нереалістичними формами творчості. Реалізм ототожнюється з об'єктивним відтворенням історичних процесів і тому всіляко підтримується, а всі інші літературні напрями й течії з обуренням засуджуються як буржуазні, формалістські. Тому в українському мистецтвознавстві, в наукових працях та

підручниках радянського періоду про цей літературний напрям або не згадувалося взагалі, або заперечувалася його наявність у письменників-реалістів к. XIX – поч. XX ст. – існував, мовляв, лише імпресіонізм як певна форма, техніка, що «не означало зламу основних художніх принципів і не супроводжувалось офіційним переходом до імпресіоністів» [63, с. 69].

Висновки до розділу I

Імпресіонізм, як стильовий напрям, зародився у Франції. Спершу він існував у живописі й пов'язувався з іменами художників Е. Мане, К. Моне, Е. Дега, О. Ренуара, К. Пісарро, а потім поширився й на інші види мистецтва, зокрема й на літературу.

В світовій літературі елементи імпресіонізму знаходять своє відображення у творчості С. Малларме, Е. Золя, братів Е. і Ж. Гонкурів, Г. де Мопассана, М. Пруста, П. Верлена, А. Рембо та ін.

В українській літературі феномен імпресіонізму пов'язують передусім з іменами Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Марка Черемшини, Ольги Кобилянської та інших. Найяскравішим представником імпресіоністичного напрямку в українській літературі вважають Михайла Коцюбинського. Його імпресіоністичне бачення вповні виявилось у таких творах, як «Цвіт яблуні», «На камені», «Невідомий», «Intermezzo», «На острові», «Хвала життю», «Сон» та ін. Застосування нових прийомів дало можливість зосередити увагу на сукупності внутрішніх чинників поведінки персонажів. Звідси походить емоційна тональність, ліричність, глибинний підтекст творів митця.

У другому десятилітті XX ст. спостерігається поява цілої низки молодих письменників-імпресіоністів Михайла Івченка, Андрія Головка, Миколи Хвильового.

Досить унікальною ситуацією, що склалася в українській літературі 20-х років XX ст., було співіснування кількох стилів: символізму, імпресіонізму,

експресіонізму, неоромантизму. Слід зауважити, що в творчості багатьох тогочасних письменників відчуваються елементи різних стильових систем.

Стильові особливості творів імпресіонізму полягають у фрагментарності, емоційності, ескізності формування ліричної мініатюри, запереченні типізації рис навколишньої дійсності й навколишнього світу, збагаченні прийомів і засобів психологічного аналізу. Предметом творчого зображення в імпресіоністичному творі є не дійсність, а враження від неї. Звідси довільність композиції, сюжету, адже персонаж ділиться своїми відчуттями, спостереженнями, враженнями, не заглиблюючись в їхню суть, часто ігноруючи логіку викладу.

Характерними ознаками імпресіоністичного письма також є образність, тропи, яскрава колористика, вишуканий звукопис, ритмомелодійний пошук, які допомагають митцеві створити особливу атмосферу, передати специфічність характерів і ситуацій. Велика увага приділяється деталі, що часто виступає ключем до розуміння сутності героя або конфлікту.

Найрозвиненішим жанром імпресіоністичної прози є новела, в основі якої здебільшого один драматичний момент із несподіваним фіналом у духовній еволюції героя, бо, як стверджує сучасна дослідниця В. Агеєва, імпресіоністична проза рідко звертається до типових психічних станів, вона цікавиться «душевними переламками» [63, с. 67].

РОЗДІЛ II. ІМПРЕСІОНІСТИЧНА МАНЕРА ПИСЬМА ЯК КЛЮЧОВА ОЗНАКА ТВОРЧОСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО

2.1. Використання елементів імпресіонізму у змалюванні психологічного портрету в оповіданні «Лялечка» М. Коцюбинського

Оповідання «Лялечка» дало привід І. Франкові сказати про Михайла Коцюбинського як про «наскрізь новочасного письменника» [44, с. 31]. Справа, на думку дослідника, – в підході до зображення дійсності, глибокому проникненні письменника в природу і через неї передачі людських почуттів. Іван Франко писав про «нову генерацію» письменників, до яких належав і Михайло Коцюбинський: «вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магичною лампою, освічують все оточення» [44, с. 31] Отже, йшлося не тільки про новий стиль, який був близьким до імпресіонізму К. Гамсуна, А. Шніцлера та інших, а й про новий жанр малої епічної прози – імпресіоністичну психологічну новелу.

Ю. Кузнецов відносно етюду Михайла Коцюбинського «Лялечка» зазначає, що він багато в чому засвідчив певне усталення стильових пошуків, коли митець, нарешті, повною мірою відчув свою, притаманну тільки йому манеру [43, с. 244]. Обравши головною героїнею твору сільську вчительку, письменник робить спробу на основі розкриття її духовного світу сатирично розвінчати представників народництва, які насправді були далекими від народу. Авторський осуд спрямований і на Раїсу, і на попа. Та Михайло Коцюбинський викриває не стільки слугителя культу, скільки ту, що потрапила в його тенета. Не якась особлива вдача духовної особи похитнула волю вчительки, не виключні обставини були причиною разючих змін у душі героїні, що на самому початку виступала в ролі завзятого викривача попів. Щоб переконати в цьому читачів, Михайло Коцюбинський докладно розповідає про життя Раїси, а щоб повніше розкрити обставини, детально описує події. Сюжет розподіляється на дві частини. Перша – події, що

розгортаються після приїзду вчительки у село. Друга – передісторія цих подій, про яку вона весь час згадує. Це факти з життя, співставлені, проаналізовані. У процесі розкриття образу все переоцінене, по-новому осмислене. Так дві лінії сплітаються в одну.

Сюжет твору нескладний, вся увага спрямована на внутрішні душевні переживання героїні. Звідси й вибір оповідної форми, і специфічні засоби розкриття психології характеру.

У названому етюді виявилась така специфічна риса стилю Михайла Коцюбинського, як монологізм оповіді. Майже весь твір написаний крізь призму сприйняття Раїси Левицької. Характерний у цьому відношенні експозиційний пейзаж. Деталі його передають не тільки місце дії, а й тривожні, мінорні переживання героїні, яка після конфлікту з попом у попередній школі змушена переїжджати у нове село, де її, мабуть, знову чекає те ж саме. Вчителька їде на возі, і чергування деталей пейзажу відтворює рух її погляду – перед нею відкриваються все нові й нові куточки села: *«Візок котився вулицею, а Раїса цікаво роздивлялася по обидва боки. Хати здебільшого були старі, чорні, з чорними ж, порослими мохом стріхами. По дворах стояли багна й зеленаті калюжі. Вулиця теж блищала баюрами. На всьому одбилися сліди убожества. І житла, і люди, що вічно риються в землі, прийняли, ввижалось Раїсі, колір землі, здавалися деталями мертвої природи...»* [36, с. 137].

Юрій Кузнецов порівнює цей пейзаж із ескізними замальовками в записній книжці письменника 1901 р., наголошуючи на тому, що їх тональність більш спокійна, Михайло Коцюбинський лише констатує деяку подібність явищ, асоціації, нав'язні спостереженнями природи і людей. Цю ідею дослідник ілюструє фрагментом з нотаток письменника: *«Люди, що живуть в землі й риються в ній, мало відрізняються од неї»* [43, с. 245]. Фраза у творі значно динамічніша. Тут помітне прагнення письменника глибше пов'язати сприйняття пейзажу героїнею з її душевними переживаннями. Ще більше досягає він цього за рахунок кольорового забарвлення деталей пейзажу

в чорні-сірі тони. Скажімо, хати – «старі, чорні», руки селянина – «припалі землею», діди – подібні до «темної, зчорнілої маси» і т. д.

Тривожний настрій вчительки посилює і вигляд церкви як згадка про минулий конфлікт із попом: *«За закрутом, на горбочку, з-за великих пишних кленів виглянула біла церква. У Раїси раптом стиснуло серце, і вона міцно стулила вуста. Ну що ж, їй не першинка, коли доведеться, буде воюватись»* [36, с. 138]. Пригніченість відчувається і у першому сприйнятті нею інтер'єра своєї кімнати: *«Коли Раїса прилягла на ліжку, їй здалося, що вона опинилася на дні глибокого колодязя, бо нетиньковані соснові стіни, що тісно обступали її навкруги та високо здіймались до стелі, дуже скидалися на цямрину»* [36, с. 138]. Далі система порівнянь розширюється – кімната нагадує то колодязь, то соснову домовину, то келію, то безодню і т. д. Асоціативність цих образів пов'язана з постійним пригніченим настроєм героїні. Послідовне дотримання єдиного кута зору – кута зору Раїси Левицької – створює своєрідний монологізм оповіді.

Письменник майстерно вимальовує картину грози. Стемніло раптово, блискавка розгорялась, жевріла, ставала сліпучо-білою: *«Коли вона потоком білої лави роздирала заслону ночі, на обрію на одну мить з'являлась в огняних рамах чорна сільветка з тополь, з хат і вітряків»* [36, с. 139]. Перед нами розкривається вихоплена з життя мить, побачена очима художника та зафіксована засобами світлотіней. Але тут же автор блискавично переключає увагу на переполошену людину, підкреслює її душевний стан та сприйняття. Раїсі все здавалося велетенським звіром-потворою, що розкривав вогняну пашу, скалив чорні зуби, дихав полум'ям. Потім по небу літали вогняні стріли, червоні змії, цілі клубки полум'я. Тут уже панує тільки збуджена уява напівпритомної вчительки. Так розкрив Михайло Коцюбинський серце жінки, переповнене містичним страхом.

Нестійка соціальна позиція головної героїні багато в чому визначається її ставленням до о. Василя. Від повної ворожості до нього вона переходить до фанатичної закоханості. Отже, попередній конфлікт із попом постає не як

сутичка на ґрунті ідейних розходжень, як вважала Раїса, а як особиста суперечка. Зміна ставлення до о. Василя підкреслюється новими настроями героїні, новим сприйняттям тих деталей оточення. Так, у неї вже не викликає настороженості вигляд церкви, навпаки, вона їй бачиться у теплих, приємних тонах: *«Їй найбільше подобалось сидіти під вікном у своїй «чистій» хатинці, звідки було видно білу церкву серед густої зелені. Часом, коли сонце погідно сідало, церква здавалась рожевою, а вершечки дерев золотими»* [36, с. 141]. І кімната не така вже неприємна («чиста») – деталі її обстановки не викликають гнітючих вражень: *«По відході о. Василя Раїса пірнула у ліжко, на дно колодязя. Однак вона не помічала нині сягаючої у височінь цямрини, над якою тріпав крильми морок...»* [36, с. 141].

У кінці твору вся система художніх деталей зводиться до купи. Раїса зустріла шкільну приятельку. Під час бесіди та розуміє, що Раїса кохає о. Василя, хоча боїться навіть собі зізнатися в цьому. Приятелька говорить про це Раїсі. Душевний злам героїні передається за допомогою тих же наскрізних деталей? *«Раїса раптом одхитнулася од приятельки і тихо скрикнула, як ранений птах. Перед нею мигнула блискавка, а під ногами запалась земля. Глибока, морочлива, чорна безодні. Раїса потиху спускалась туди, і з очей її поволі щезала рожева од заходу, закутана в зелень кленів церква»* (36, с. 142). Так деталі переростають у символи.

У новелі «Лялечка» завдяки монологічності та системі художніх деталей письменнику вдається послідовно відтворити безперервний психічний процес душевних переживань героїні, що стає художньо-психологічною концепцією особистості в наступних творах письменника і дістає назву «кільця психічного процесу». В етюді виявилась і специфічна стильова риса Михайла Коцюбинського – передача психічного процесу через зміну особливостей сприйняття героєм деталей навколишнього середовища, згодом найчастіше картин природи. І тут він, безперечно, розвиває традиції Панаса Мирного, поглиблює психологізм оповіді.

2.2. Новела «Цвіт яблуні» як зразок імпресіоністичної поетики

У центрі уваги етюду «Цвіт яблуні» – тема психології митця, її виняткової складності, подвійності чи роздвоєності (людина і митець), що розкривається у наскрізному внутрішньому монологі батька-письменника, його «потоці свідомості», що й становить зміст новели. Це – спостереження за дитиною, маленькою донечкою, що помирає, роздуми, спогади, невпинний аналіз різних проявів, станів свідомості й підсвідомості, зовнішніх вражень і душевних страждань – різних голосів, що звучать й ньому. Тему психологічної роздвоєності митця досліджували й інші письменники XIX і XX століть: Е. Золя в романі «Творчість», Г. де Мопассан у щоденникових записах «На воді», А. Чехов у драмі «Чайка». Звернення до цих винятково складних душевних процесів свідчило про загальне психологічне поглиблення літератури. Описовість, широка сюжетність поступалася місцем дослідженню душевного життя людини. Ці тенденції дедалі більше виявляються і в творчості Михайла Коцюбинського.

Новий крок у поглибленні психологізму з допомогою деталі робить Михайло Коцюбинський в етюді «Цвіт яблуні». Значною мірою це вдається йому внаслідок реалізації можливостей монологічної оповідної форми.

Третю ніч не спить персонаж «Цвіту яблуні», він чуткий, як настроєна арфа, що гучить струнами навіть від руху повітря, такий спостережливий, що бачить, як лампа під абажуром ділить хату на два поверхи – темний і залитий світлом. Його очі ріже неторкана постіль, за чорними вікнами він бачить ніч, а хата здається йому каютою корабля, що пливе у морі разом з тугою і жахом людини. Навіть коли проходить повз стіл, поправляє фотографію, щоб було симетрично. І це тоді, коли чує свист із грудей умираючої дитини, коли уява малює спечені губи, що ловлять повітря, пухкі рученята на шиї лікаря. Це тоді, як від найменшого шелесту або стуку падає і завмирає серце. Така чутливість до всього й зосередженість на другорядному можлива при нервовому

напруженні. Ота зібраність притаманна людині внутрішньо організованій, це властивість художника.

Батько прислухається, як дитина дихає, зітхає, чує навіть калатання її серця і знає, що все охоплене тривогою. Він стривожено ходить і спостерігає події ночі. Увага переключається на літературний сюжет. Навіть у таку хвилину письменник мислить, марить образами, живе долею свого героя. Але дійсність повертає до вмираючої дитини. Їй важко дихати, вона страждає. Починає гризти горе, навалюється втома. Він скривджений, бідний і самотній, лише жалібно кривиться, в очах крутиться гірка сльоза. Перемагає в собі забобонний страх і гасить лампу. І в той момент чує безглузді запитання про оселедця та гідрохінон. То голос пам'яті. Різко б'є годинник, в тиші з'являються думки про стріли-пальці, які наближають хвилину катастрофи. Думки відігнані катастрофою. Вже сіріє. Він чуткий, навіть бачить себе самого збоку.

Як і в попередніх творах митця, у «Цвітові яблуні» сюжет гранично «розмитий». Дитина, навколо якої зосереджена сюжетна дія, не описана взагалі. Про хід її хвороби читач дізнається лише із змін у її диханні, яке чути зі спальні. Наскрізною деталлю, що передає ці зміни, є «свист» хворих легенів дитини, «свист», який весь час переслідує її батька, головного героя твору, з позиції якого й ведеться оповідь.

Наскрізна деталь – «свист», його сприйняття батьком визначає не тільки розвиток сюжетної дії, а й водночас служить засобом вираження складних переживань героя. Як і в «Лялечці», ці переживання мають певні фази – від поступового наростання до найвищого напруження і, нарешті, спаду. В цьому творі Михайло Коцюбинський продовжує розвивати художньо-психологічну концепцію про «кільця психічного процесу» душевних переживань героя.

Деталлю «свист» немов би відкривається твір: *«Я щільно причинив двері од свого кабінету. Я не можу... Я рішуче не можу чути того здушеного з присвистом віддиху, що, здається, сповнює собою весь дім»* [36, с. 30]. Цей свист особливо трагічно сприймається на фоні похмурої, траурної атмосфери

житла, яка створюється за допомогою колористичного забарвлення деталей – світло і тінь. Герой намагається втекти від цього свисту, але той немов переслідує його. Переживання героя наче зливаються з посиленням чи послабленням цього свисту: *«Свистить... Мені самому сперло віддих у грудях од того свисту, і я починаю глибоко втягати повітря, дихати за неї, наче їй від того легше буде... Х-ху!»* [36, с. 31].

У етюді «Цвіт яблуні» є одна фраза, виділена курсивом. Взагалі будь-які технічні виділення частин тексту не характерні для Михайла Коцюбинського. Як правило, письменнику для підкреслення тієї чи тієї думки достатньо суто художніх засобів – вдало вибраної деталі, виразного тропа, особливої синтаксичної організації тексту і т. д. Можна припустити, що в цьому разі автору видавалися недостатніми всі застосовані засоби і він вдається ще й до курсиву. Так чи так, для письменника цей момент оповіді був дуже важливим.

У цьому епізоді психічне напруження героя досягає межі: *«...Куди мені втекти од того свисту, де мені подітися? Я не маю вже сили слухати його... А тим часом я цілком певний, що я не вийду з сеї хати, бо я не можу не слухати його. Він мене приковує. Поки я чую його, я знаю, що моя дитина ще жива. І я ходжу і мучусь, і в мене всі жилки болять од того свисту...»* [36, с. 32]. Незважаючи на гострий душевний біль, викликаний цим свистом, герой не може змиритися з можливою смертю своєї дитини. Він згоден краще на нові страждання, аби тільки не стратити цю останню хистку надії на життя дочки, надію, яка виривається з її слабенького тіла разом із здушеним свистом. У цій суперечності почуттів – найвище напруження переживань.

Після граничного напруження настає спад. Героєм оволодіває почуття повної прострації, що викликана психічним виснаженням: *«Що ж, смерть – то й смерть, життя – то й життя!..»* [36, с. 33]. Це нове почуття підкреслюється характерним сприйняттям тієї ж звукової деталі: *«Чи то мені здається, чи справді свист тихшає? Що ж воно – кінець?»* [36, с. 34]; *«Свистить? Ні, справді, наче легше їй дихати...»* [36, с. 34]. І нарешті: *«Ще*

дихає. *Слабий свист вилітає крізь опечені уста і дрібні зубки* [36, с. 34]. Однак, це поступове згасання свисту виявляється не одужанням, а смертю.

Характерно, що й сам момент смерті не показаний, про нього читач здогадується саме по цьому зображеному процесу згасання дихання. Втім, напруження героя не зникає. Воно немов ховається у підсвідомість. Остаточну душевну кризу Михайло Коцюбинський зображує як просторове «подолання» похмурої, замкненої атмосфери житла. Герой не витримує страждань, викликаних смертю дитини, тікає з дому. Настає розрядка: *«Цвітуть яблуні... Я плачу»* [36, с. 35].

У саду цвітуть яблуні. Сонце золотить повітря, птахи щебечуть, тепло і радісно. Батько зриває цвіт яблуні і прикладає холодну квітку до лиця. Рожеві платочки обсипаються й падають додолу. Так і з життям його дитини.

У цих останніх рядках психологічний зміст вкладений у пейзажну деталь, винесену у заголовок твору.

Безпосереднє сприйняття героєм деталей оточуючих обставин складає лише перший план оповіді. У творі є і другий план – усвідомлення свого процесу сприйняття. Вже на самому початку твору герой констатує: *«Що я усе помічаю, хоч горе забрало мене цілком, полонило. Я навіть проходячи повз стіл, поправив фотографію. О! Тепер симетрично!.. А свист не вгаває»* [36, с. 30]. Обидва плани існують паралельно. За допомогою зображення письменнику вдається відтворити водночас безперервну «роботу» свідомості і самосвідомості.

Два плани оповіді – план безпосереднього сприйняття і план самоусвідомлення – не тільки взаємодіють, а знаходяться в суперечливих відношеннях. Герой не раз підкреслює, що йому неприємна доведена до автоматизму робота письменницького «я»: *«Ох, як мені гидко, як мені страшно, як ся свідомість ранить моє батьківське серце...»* [36, с. 35]; *«Я знаю, нащо ти записуєш усе те, моя мучителько (пам'ять)! Воно здасться тобі... колись... як матеріал... Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?»* [36, с. 37].

2.3. Акварель «На камені» : синкретизм мистецтв як засіб творення психологічного ефекту

Цілком оригінальною за формою і змістом є акварель «На камені», у якій так майстерно вирішена тема героїчного, романтично-піднесеного кохання, з драматичною ситуацією і розв'язкою. Тут Михайло Коцюбинський уникнув уповільнюючих монологів, створив стислі діалоги, які силою свого звучання дорівнюють заключному могутньому акорду.

Зміст новели не має в собі чогось оригінального. Молодий турок-наймит Алі зустрічається з одруженою татаркою Фатьмою. Кохання, втеча, погоня і люта розправа над ними. Здається, нічого героїчного немає в цій трагічній історії. Фатьма кинулась в море. Дангалака Алі вбив Мемет, чоловік Фатьми. Все, як в одній із кримських легенд про нещасливе кохання. Але ми розуміємо, як важко було мусульманській жінці переступити закон. Учинок Фатьми справді осмислюється як героїчний. Михайло Коцюбинський зумів у звичайній романтичній історії побачити глибокий соціальний, психологічний і філософський зміст.

Все починається з того, що Фатьма почула гру Алі на зурні. Монотонний, невиразний, безкінечний голос зурни врізався в душу жінки, що аж робилось млосно, під серцем нило, а молодь підхоплювала в такт монотонне: «*О-ля-ля... о-на-на...*» [36, с. 23].

При звуках мелодії невимовна журба охоплювала жінку, бо вона з далекого гірського села, де інші звичаї, інші люди, бо огидний, чужий, неласкавий різник купив її, як річ, і привіз до іншого села, заплативши батькові більше, ніж могли дати свої парубки.

Туга за рідним селом, гіркі думки про життя на камені під монотонний спів та бухання моря супроводжують Фатьму протягом усього твору. Відрадою для неї стає зустріч із хлопцем Алі, що, як і вона, є чужим серед інших людей: «*Тепер вона часто виходить на дах кав'ярні, притуляється до*

дерева і дивиться на море... Ні, не моря вона шукає, вона стежить за червоною пов'язкою на голові чужинця, немов сподівається, що побачить його очі – великі, чорні, гарячі, які їй сняться... Там, на піску, над морем, зацвіла тепер її любима квітка – гірський крокіс...» [36, с. 23].

Жанр твору письменник визначає як акварель. У новелі переважають зорові образи: живописні картини моря й гір постають надзвичайно яскраво і виразно. Від самого початку твору й до кінця можна простежити зміну у зображенні моря, що задає ритму розповіді та відповідає настроєві персонажів: «Синє море хвилювалось і кипіло на березі піною. Баркас підскакував на місці, хлюпав, як риба, і не міг пристати до берега...» [36, с. 16]; «Море дедалі втрачало спокій. Чайки знімались із одиноких берегових скель. Припадали грудьми до хвилі і плакали над морем. Море потемніло, змінилось. Дрібні хвилі зливались докупи і, мов брили зеленкуватого скла, непомітно підкрадались до берега, падали на пісок і розбивались на білу піну» [36, с. 17]. Море зображується у русі. Спочатку воно хвилюється, далі темніє й здійснюється буря.

Михайло Коцюбинський використовує яскраві кольорові епітети – море синє, зеленкувате, біле, та порівняння, що також постають на основі зорових вражень – човен, як риба; хвилі, мов брили зеленкуватого скла тощо.

Зображення моря у русі можна побачити, стежачи за текстом. Спочатку воно хвилюється, темніє, а потім: «Монотонний, ритмічний гомін хвиль перейшов у бухання. Спочатку глухе, як важке сапання, а далі сильне і коротке, як далекий стріл гармати... Розгадане море, вже брудне й темне, насакувало на берег і покривало скелі, по яких потому стікали патьоки брудної з піною води» [36, с. 17]. Навіть сам автор підкреслює, що «море йшло»: «Каламутне море скаженіло, вже не хвилі, а буруни вставали на морі, високі, сердиті, з білими гребенями, од яких з луском одривалися довгі китиці піни і злітали догори» [36, с. 19], [56, с. 45].

Малюнки постають надзвичайно виразно, наче з реального життя узяті Фатьма й Алі, з їх думками, коханням і смертю. Думки й та емоції збурені ще

й ліричним настроєм, повтореним в мелодії зурни, бухканні моря, в дивній гармонії барв гірського берега.

Заслуга художника слова в тому, що одночасно з барвами він створює виразний і динамічний малюнок: *«Синя хвиля скипала молоком біля їх ніг, а відтак танула і шипіла на піску, тікаючи в море»* [36, с. 16]; *«Навіть у селі, на пласких дахах осель, з'являлися, неважачучи на спеку, татарки і виглядали звідти, як купки квіток на грядках»* [36, с. 17]; *«Сонця не було ще видно, хоч деякі шпилі Яйли вже рожевіли. Темні скелі виглядали понуро, а море лежало внизу під сірою поволокою сну»* [36, с. 24].

В новелі «На камені» для створення образів Фатьми й Алі використані кольорова гама й картинність, музика, пісня, звуки морського прибою: *«Фатьма йшла попереду – зелена, як весняний куц, а Алі, на своїх довгих ногах, тісно обтягнених жовтими ногавицями, в синій куртці і червоній пов'язці, високий і гнучкий, як молодий кипарис, здавався на тлі неба велетнем. І коли вони стали на вершечку, з прибережних скель знявся табун морських птахів і вкрив блакить моря тремтячою сіткою крил»* [36, с. 27]. Твір просякнутий ліричним настроєм. Не лише в тому, як Алі лагодив човна і дивився в очі Фатьми, як бачив їх у прозорій, мов скло, дзвінкій хвилі і на гарячому камені. Не тільки в тому, як жінка дивилась у море, шукала своїх очей. Цей настрої у картині, що починається словами: *«Море дедалі втрачало спокій...»* [36, с. 17], – бо у боротьбі зі стихією можна почути тривогу. Ліричний настрої у всьому і тоді, як грає зурна, молодь співає, а море бухкає, і в зустрічі Алі з Фатьмою, і в драматичній розв'язці.

Як музичний акорд, так і кольорова гама допомагає авторові створювати ліричний портрет. Далі підуть цілі каскади звуків і фарб, пізніше все те буде зливатися у моноліт музики й живопису засобами слова. Все те буде потім, а зараз зроблено ще один крок у тому напрямку.

Місцями картинність досягається словом, що викликає не лише зорові, але й інші асоціації: *«Мов привиди, блукали вони з Алі серед водяного пилу,*

сердитого бухання та сильного запаху моря, що проймав їх наскрізь» [36, с. 19].

Те, що природа не стоїть на місці та знаходиться у постійному русі, можна простежити на прикладі зображення у творі сонця: *«Сонце часом спускало з-за хмар у імлу, на дно долини, скісні пасма золотих ниток – і вони перетинали рожеві скелі, сині ліси, чорні важкі шатра та засвічували вогні на гострих шпильях» [36, с. 18].* Михайло Коцюбинський велику увагу у творчості приділяє зображенням сонця: *«Сонце в його творах – не тільки земне світило – джерело розквіту природи, а й – що в літературі значніше і важливіше – символ життя, любові, щастя, безсмертя» [56, с. 46].*

Ф. Приходько звертає увагу на те, що *«в образі сонця письменник представляє всю глибину і драматизм життя з неодмінно переможною нотою ствердження» [57, с. 80].*

У цьому випадку Михайло Михайлович підкреслює драматизм життя персонажів. Ми бачимо, що спочатку *«сонця не було ще видно, хоч деякі шпильки вже рожевіли» [36, с. 24].* Отже, цим письменник показує, що конфлікт починає зав'язуватись. А вже під час переслідування Фатьми і Алі татарами, ми бачимо, що *«сонце вже показалося і пекло камінь» [36, с. 25].* Зображення сонця у такому світлі наголошує на трагічний кінець твору, у цей момент охоплює хвилювання та зацікавленість.

У кінці новели природа закінчує свій рух: *«море змивалось з сонцем в радісний усміх, що досягав аж так далеко, через татарські оселі, через садки, чорні ліси – до сірих нагрітих громад яйли. Все осміхалося» [36, с. 28].* Акварель «На камені» є зразком лірики в прозі. Михайло Коцюбинський створив щось досі незнане в українській літературі. Палкий вогонь в одежі слова, що протягом багатьох років тільки жеврів під важким багетом традиційної барвистості в побуті людей і в природі, цей вогонь спалахував яскравим полум'ям.

Перед нами вже не просто письменник, що добре оволодів секретами поетичного слова, кращими надбаннями своїх попередників, але й художник,

що почав сміливо вводити в літературу засоби образотворчого мистецтва, засоби пісні й музики. У цьому новаторство Михайла Коцюбинського.

2.4. «Intermezzo» як ілюстрація художньої майстерності письменника-імпресіоніста

«Intermezzo» нерідко вважають одним із найбільш яскравих імпресіоністичних творів Михайла Коцюбинського. В 30–40-х роках ХХ ст. питання про стиль письменника вирішувалось досить просто – соціологізм плюс імпресіонізм. Ю. Кузнецов зазначає: «Як відомо, М. Коцюбинський в листі до В. Гнатюка від 6 лютого 1904 р. називав одним з улюблених письменників представника імпресіоністичного стилю А. Шніцлера» [43, с. 258] та говорить про певну схожість між стилями цих двох письменників.

Інтермецо – інструментальна п'єса довільної будови, іноді – самостійний епізод в опері. Музичним терміном названо період роздумів із приводу подій, що розгорнулися після поразки революції. Вже сама назва вказує не лише на перепочинок втомленого митця, а й на органічний зв'язок окремих періодів у творчості, що дає змогу дослідникам вважати новелу автобіографічною. І саме у ній яскраво відбилися риси імпресіонізму.

Вивчаючи біографію письменника, можна помітити, що в житті Михайла Коцюбинського й справді трапився певний епізод, який пізніше він опише у своєму творі. Після тяжкої виснажливої служби, громадської роботи та хвороби, що знесилила його, він марив про відпочинок. Ще раніше, в січні 1908 р., Михайло Коцюбинський обіцяв написати найближчим часом оповідання для редакції журналу «Літературно-науковий вісник», але й досі не міг сісти за роботу. Він звертається до знайомих і друзів з проханням прийняти його на літній відпочинок, бо *«дуже втомлений, – пише він Мамерту Вікшемському, – і так хочеться мені спочити серед природи!.. Може б, вдалося мені щось написати серед сільської тиші»* [44, с. 112]. Нарешті відгукується давній знайомий Євген Чикаленко, запрошуючи Михайла

Коцюбинського до себе в маєток в с. Кононівці. Враження від прекрасної кононівської природи і лягли в основу «Intermezzo».

Перебуваючи на лоні природи, письменник проходить певний процес відновлення душевних сил, бореться зі своєю утомою за внутрішній спокій та можливість повернутися до улюбленої справи – художньої творчості. Поступово втома відступає і письменник із захопленням починає занурюватись у світ природи, вдивляючись в її красу, що викликає цілу зливу позитивних емоцій.

За кілька днів до від'їзду з села Кононівки письменник починає писати «Intermezzo»: «... цілий ранок сидів на човні у болоті, серед комишів, робив студію», – повідомляє він дружині в листі від 9 липня 1908 р. І додає там же: «... близько був до природи, а безлюддя заспокоїло мої нерви» [44, с. 114].

Новелу «Intermezzo» називають «майже суцільним пейзажем». У творах Михайла Коцюбинського пейзаж постає одним з основних засобів психологізму, а сприйняття його деталей відображає настрій героя. Підтвердження цього знаходимо у Ю. Кузнецова, який пише: «Оволодівши майстерністю за допомогою картин природи відтворювати душевні процеси, М. Коцюбинський робить оригінальну спробу через пейзаж у «закодованому» вигляді передати внутрішній конфлікт особистості» [43, с. 253].

Дослідники творчості Михайла Коцюбинського наголошують на тому, що письменник ніколи не тяжів до драматургійності, але у підзаголовку до новели написано «дійові особи». Таку своєрідну особливість тексту Ю. Кузнецов пояснює тим, що «для читача, який міг би не зрозуміти умовність образів і мікрообразів природи, письменник дає «ключ» – дійові особи» [43, с. 253].

Важливою особливістю новели є монологічна форма оповіді, оповідь від імені ліричного персонажа. Це означає, що все зображуване передається крізь призму його сприйняття дійсності та ставлення до неї, його зорові, слухові, тактильні відчуття, враження, переживання, що є характерним для імпресіоністичної манери письма.

Дослідники відзначають мозаїчне, фрагментарне відтворення психічних переживань героя – внутрішнього сюжету. Окремі мазки, замальовки, мініатюри відображають сприйняття персонажем потоку вражень від навколишньої дійсності [44, с. 117].

Монологічна оповідь, семантика взаємопов'язаних мікрообразів природи стають домінуючими і чи не єдиними засобами розкриття рухливого духовного світу ліричного героя. Незмінність точки зору героя витримана в «Intermezzo» від початку і до кінця. Окремі мікрообрази мовби закріплюються за відповідними переживаннями героя. Серед них можна виділити дві групи, що вступають в образний конфлікт. Перша – «моя утома», «залізна рука города», «людське горе», друга – «сонце», «ниви у червні», три білих вівчарки», «зозулі», «жайворонки». Перша група символізує важкі соціально зумовлені почуття, друга – світлі ідеали, до гармонії з якими прагне ліричний герой. Називаючи ці мікрообрази дійовими особами, письменник підкреслює їх алегоричність.

Своєрідною «сценою», на якій відбувається умовна дія, є внутрішній світ героя. Система мікрообразів відтворює душевний конфлікт, боротьбу двох морально-етичних, навіть соціально-етичних начал – песимістичного й оптимістичного. Йдучи за історичною правдою, письменник віддає перевагу оптимістичним началам. У системі основних мікрообразів і другопланові, додаткові також набирають символічного значення.

На початку твору зберігається похмура атмосфера. Ліричний герой, як і сам Михайло Коцюбинський, знесилений життєвими турботами, щохвилини хвилюваннями. Проте як тільки він залишає позаду місто, усі тривоги відступають на другий план і його душу поступово починає заповнювати рівновага: вже потроху відходить напруження, але ще не з'явилася та бадьорість, радість життя. Так зображує цей момент автор у творі: *«Як тільки бричка вкотилась на широкий зелений двір – закувала зозуля. Тоді я раптом почув велику тишу»* [36, с. 52]. Із поступовим розгортанням дії тиша починає наповнюватися звуками. Спочатку це голос зозулі, що «б'є

молоточком у кришталевий великий дзвін...» [36, с. 53], потім ліричний герой звертає увагу і на пісню жайворонка, що зливається з «симфонією полів», виокремлюється в ній як провідна партія. Чим більше запахи, голоси, кольори природи проникають у душу героя, тим більше вона наповнюється мажорним, оптимістичним настроєм: *«Повні вуха маю того дивного гомону поля, того шелесту шовку, того безупинного, як текуча вода, пересипання зерна. І повні очі сяйва сонця...»* [36, с. 55].

Ф. Приходько порівнює новелу «Intermezzo» з симфонією: «Про спорідненість її з музичним твором говорить не лише назва, не тільки те, що там згадується про симфонію полів чи сказано, що годинами слухає поет, як у небі співають хори, грають цілі оркестри. Про ниви у червні, сонце та спів жайворонків сказано мовою пісні. Оце звуконаслідування «Тью-і, тью-і, ті-і-і... Трійю-тіх-тіх...» – велике творче досягнення письменника у музичному оформленні прозового тексту. Тут є дивовижні зразки мистецтва, коли засобами слова змальовується з точністю до фізичного відчуття пташиний спів: *«...Згори сипле та й сипле... витрушує душу з дзвіночків, струже срібні дошки і свердлить крицю, плаче, голосить і сіє регіт на дрібне сито»* [54, с. 142].

В «Intermezzo» на музиці слова стільки зосереджено уваги автора, що, здається, для інших засобів зовсім не залишилося місця. Але відомо, як Михайло Коцюбинський любив образотворче мистецтво, які чудові картини він створив за допомогою слова. Саме через відсутність описовості в новелі особлива роль відводиться картинам оточення. Вони виключно стислі. Часом стислість зводиться до контурів, кольорів. Окремі характеристики раптово виникають при порівнянні, зіставленні, найчастіше виринають вони перед читачем в момент роздумів поета. Тут виникає небезпека поступитися виразністю, навіть правдою, бо недалеко й до того, що перестаєш бачити сам малюнок.

Але у Михайла Коцюбинського ні на мить не зникає малюнок: *«Бо життя безупинно і невблаганно іде на мене, як хвиля на берег»* [36, с. 50], –

яскравим порівнянням з хвилею на березі письменник створив зоровий образ маси людей, що рухаються; *«Мої дні течуть тепер серед степу, серед долини, наливої зеленим хлібом. Безконечні стежки, скриті, інтимні, наче для самих близьких, водять мене по нивах, а ниви котять та й котять зелені хвилі і хлюпають ними аж в краї неба»* [36, с. 55].

Якщо серед звукових образів лейтмотивом, що багато разів повторюється в тексті, проходить образ тиші та тремтливих звуків природи, спів пташок, гомін поля, то серед кольорової гамми особливої уваги набуває зелений колір. Його можна розуміти як колір природи, молодості, надії на злагоду, мир і спокій. Він заспокоює ліричного персонажа, зцілює його виснажену душу.

Основною образною темою твору є наростаюче мажорне розгортання образу сонця. У центрі образного конфлікту образи «утоми» і «сонця». Спочатку образ сонця немов протистоїть герою: *«На небі сонце – серед нив я»*. Але поступово разом із «симфонією полів» і тепло сонця починає проникати в душу героя: *«Повні вуха маю того дивного гомону поля, того шелесту шовку, того безупинного, як текуча вода, пересипання зерна. І повні очі сяйва сонця, бо кожна стеблина бере від нього й назад вертає відбитий від себе блиск»* [36, с. 55].

Дослідники наголошують на психологічному значенні використання імпресіоністичних рис, зазначаючи, що в новелі Михайла Коцюбинський продовжує розвивати художньо-психологічну концепцію, що отримала назву «кілець психічного процесу» [43, с. 254]. Це відзначається у дальшому розгортанні образу сонця: *«...я повний приязні до сонця і йду просто на нього лице в лице»* [36, с. 57]. Письменник спеціально підкреслює, що сонце – символ життя, радості, прагнень, сподівань: *«Ловлю останній промінь на хмарах, продовжую тебе у вогні, в лампі, у феєрверках, збираю з квіток, з сміху дитини, з очей коханої. Коли ж ти гаснеш і тікаєш від мене – твою подобу, даю наймення їй «ідеал» і ховаю у серці. І він мені світить»* [36, с. 58].

Мажорним почуттям сповнена ця частина твору, оптимізмом повернення до життя, пафосом духовного одужання.

Характерним для Михайла Коцюбинського є те, що при всій алегоричності образів природи в її зображенні він у той же час не відривається від реального процесу сприйняття. Дійсний і символічний плани органічно злиті. Вдається це йому завдяки послідовному витримуванню монологічної оповідної манери. Так, найвище піднесення позитивних переживань символічно передано через реальне сприйняття мажорної пісні жайворонка. Образний лад пісні зливається з мажорною темою сонця, посилює її. Жайворонки *«б'ють дзьобами в золото сонця? Грають на його проміннях, наче на струнах? Сіють пісню на дрібне сито і засівають нею поля?..»* [36, с. 59]. Посилюється мотив «золотого засіву». Всі позитивні образи твору – сонце, небо, земля, поля – об'єднуються в цій картині: *«Сіра маленька пташка, як грудка землі, низько висіла над полем. Тріпала крильми на місці напружено, часто і важко тягнула вгору невидиму струну від землі аж до неба. Струна тремтіла й гучала. Тоді, скінчивши, падала тихо униз, натягала другу з неба на землю. Єднала небо з землею в голосну арфу і грала на струнах симфонією поля»* [36, с. 60].

Нарешті, внутрішня боротьба ліричного героя, зображена з допомогою символічних образів природи, закінчується повною перемогою позитивних ідеалів. Його вже не лякає тінь від людини. Він вже не може спокійно сприймати людське горе. Він піднімається на боротьбу: *«Погаси сонце й засвіти друге на небі»* [36, с. 55], – як заклик звучать його слова.

В «Intermezzo» Михайло Коцюбинський певною мірою продовжує дворівневе зображення психіки героя, що розвивається, еволюціонує, але вже по-іншому, ніж в етюді «Цвіт яблуні». Тут план свідомості відтворюється за допомогою всього розмаїття природи, в той час як самосвідомість, образ «я» виражається в алегоризованих і акцентованих образах «сонця», «жайворонка», «зозулі» і т. д. Система цих образів передає конфлікт внутрішнього «я», його

діалектику, розвиток. Психологізм набуває нової художньої форми і нової глибини.

Висновки до розділу II

Художню спадщину Михайла Коцюбинського справедливо називають синтезом усього найкращого, що створено українськими письменниками революційно-демократичного напрямку. В своїй літературній діяльності він немов повторив своїх попередників і, опанувавши їх досвід, пішов далі.

У творах Михайла Коцюбинського на повну силу розкрились багатючі можливості української мови: її велика потенціальна сила і невичерпна ємність, лексико-фразеологічне багатство, невігубна живучість, гнучкість, барвистість і музикальність.

Боротьба письменника проти вузького побутовізму й етнографізму, проти обмеженості тематики і мовного консерватизму була по суті боротьбою за новий зміст літератури і відповідну цьому змістові форму.

Коцюбинського заслужено вважають майстром досконалої форми, яка позначена печаттю тієї зорової краси, яка засвідчує велику закоханість письменника в життя, в його безупинний плін, в його звуки, барви і пахощі.

I. Франко писав про оповідання та новели Михайла Коцюбинського як про такі, що дають «високе естетичне вдоволення, як твори справжнього таланту й як впливи симпатичної високо розвиненої душі».

У пошуках найвиразніших, найекономніших, найбільш відповідних власним естетичним настановам засобів вираження думки Михайло Коцюбинський оволодіває новітніми надбаннями літературної техніки: барвистим живописом, акварельною легкістю малюнка, прийомом змалювання образу через сприйняття інших персонажів.

Із лона української народної пісні народилося лірико-романтичне начало, яке пронизує творчість письменника; на родючому ґрунті української та світової літератури розвинулася психологічна манера, якою позначені його новели.

І. Франко назвав Михайла Коцюбинського «наскрізь новочасним письменником» через підхід до зображення у творчості письменника, а саме через глибоке проникнення його в природу і передачу через неї людських почуттів.

Важливою особливістю новел Михайла Коцюбинського є монологічна форма оповіді, оповідь від імені ліричного персонажа. Це означає, що все зображуване передається крізь призму його сприйняття дійсності та ставленні до неї, його зорові, слухові, тактильні відчуття, враження, переживання. Так, в оповіданні «Лялечка майже весь твір написаний крізь призму сприйняття Раїси Левицької, в етюді «Цвіт яблуні» мова ведеться від імені батька, що не може спати, адже його єдина дитина помирає, а в новелі «Intermezzo» від головного персонажа, що їде з міста у пошуках душевної рівноваги, спокою.

Неабиякого навантаження отримують пейзажі, деталі якого передають не лише місце дії, і й душевні переживання персонажів. Він постає одним із основних засобів психологізму в оповіданні «Лялечка», акварелі «На камені» та оповіданні «Intermezzo». Письменник використовує фрагментарне відтворення психічних переживань героїв, яскраві кольорові епітети, динаміку (акварель «На камені»), поєднання кольорової гами, картинності, музики, пісні, звуків природи та інших.

Новий крок у поглибленні психологізму Михайло Коцюбинський робить в етюді «Цвіт яблуні» за допомогою художньої деталі.

Дослідники наголошують на психологічному значенні використання імпресіоністичних рис, зазначаючи, що в своїй творчості Михайло Коцюбинський розвиває художньо-психологічну концепцію, що отримала назву «кілець психічного процесу».

РОЗДІЛ III. ВІДРОДЖЕННЯ ІМПРЕСІОНІЗМУ В ТВОРЧОСТІ М. ХВИЛЬОВОГО

3.1. Новела «На озера» як інтертекст «Intermezzo» М. Коцюбинського: традиції й новаторство

У колі літературних критиків та науковців не існує одностайної думки щодо літературного напрямку, до якого належав Микола Хвильовий. У його творчості знайшли своє відображення елементи різної поетики: імпресіонізму, неоромантизму, експресіонізму, символізму, екзистенціалізму та навіть сюрреалізму.

Сучасники письменника М. Рильський та А. Лебідь у своїй хрестоматії «За 25 літ» зауважують щодо зв'язків Миколи Хвильового з попередньою традицією: «Хвильовий міцно пов'язаний з кращими традиціями української художньої літератури: можна сказати, що шукання Хвильового почалися там, де урвалися шукання Коцюбинського» [61, с. 10]. Микола Жулинський у передмові до видання творів Миколи Хвильового у двох томах 1991 року стверджує, що письменник «сповідував, особливо на перших порах, імпресіоністичну манеру самовираження» [25, с. 14].

Підтвердження цього знаходимо і у сучасній дослідниці В. Агеєвої, яка говорить: «Своєрідна стильова манера Миколи Хвильового, манера, що впродовж кількох років справляла величезний вплив на молодих українських письменників, йшла від традицій імпресіонізму, насамперед від стилю Михайла Коцюбинського» [3, с. 155].

О. Соловей щодо стилю ранньої новелістики Миколи Хвильового у своїй дисертації зазначає, що від «класичного» імпресіонізму початку ХХ століття імпресіонізм Миколи Хвильового відрізняється насамперед посиленням суб'єктивних, експресивних елементів. Поєднуючи елементи експресіонізму та неоромантизму з традиційною поетикою імпресіонізму, Микола Хвильовий досяг нечуваної до нього в українській літературі виразності в передачі

первинних людських вражень, одночасно підсилених емоційністю та складним асоціативним рядом. Цей поглиблений психологізм вже відомої стильової системи критик 20-х років І. Кулик означив як «психологічний імпресіонізм», для якого характерна увага не лише до зорових чи слухових, а й до психологічних вражень [61, с. 12].

У новелі Миколи Хвильового «На озера» спостерігається певна схожість з новелою Михайла Коцюбинського «Intermezzo». В обох творах провідним є мотив виїзду за місто на відпочинок. У новелі «На озера» постає новий тип людської особистості, надломленої, самотньої, навіть «зайвої», з розколотою психікою, що постійно перебуває в процесі пошуку власної внутрішньої гармонії: «...Сьогодні субота, завтра день відпочинку, і я тікаю від людей...» [64, с. 233]. Уже сам факт поїздки за місто спричиняє зміни емоційно-психологічного стану персонажа.

Імпресіоністична манера письма в новелі характеризується активізацією внутрішнього мислення героя, що передається у формі внутрішнього монологу, в якому співіснують фразеологічні позиції автора і персонажа (грань між мовленням оповідача і невластне прямою мовою персонажа майже зовсім розмита, бо оповідь ведеться від першої особи). С. Журба зазначає, що занурення у підсвідоме життя людини пов'язує письменників-імпресіоністів з формою «потoku свідомості», яка характеризується тим, що домінуючим аспектом цієї форми є передача думок, асоціацій, вражень, спогадів, пов'язаних з перебігом переживань [26, с. 100]. Так, персонаж новели «На озера» ніби коментує свої відчуття та почування: *«І вже тут, на дальньому пероні, я починаю перероджуватись. Я забуваю сіреньке життя сіреньких балів і турбот і пізнаю інший солодкий світ. Мені так легко на душі, нібито я ніколи не знав тоски й терзачій. Дух моїх прадідів оживає в мені, і я, безтурботний, дивлюся на землю з висоти птичого польоту. Я їду туди, де мене чекає вільний степ, тихі, задумливі озера, пісні на чумацьких дорогах і сміх безтурботних селянок»* [64, с. 232].

Автор наголошує на дискомфорту внутрішньому стані людини в сучасній дійсності, її прагненні до волі та внутрішньої свободи виражається за допомогою прийому антитези «легко на душі» – «тоска і терзання», «сіреньке життя сіреньких балів і турбот» – «вільний степ», «сміх безтурботних селянок». «Неймовірний шум» міста, станції, потяг, що «розриває простори і летить» протиставляються «тихим, задумливим озерам» та «фантастичному» степу [64, с. 233].

Ю. Шерех говорить про таку особливість, що характеризує імпресіоністичні твори Миколи Хвильового, як «запах слова». Р. Мовчан порівнює творчість письменника з вільною, безпосередньою грою дитини, що «хаотично перебирає слова іграшки, вишукуючи з-посеред них найяскравішу, найпахучішу, а від найшовши, розглядає уважно, зосереджено, кладе на розчищене місце, але тут же з не меншим азартом продовжує шукати далі» [51, с. 41]. І справді, в новелі можна простежити багато образів-запахів. Так, у вагоні, в якому їде оповідач, «страшенно пахне яблуками» [64, с. 232], у степу «гостро пахнуть бур'яни», ріка стає «духмяною» [64, с. 235], пахнуть дині, кавуни, осоки. А запах смачного борщу, що приготувала бабуся, стає символом простого домашнього щастя. Самі ж бабуся та дід Зідул нагадують оповідачеві Пульхерію Іванівну та Афанасія Івановича – персонажів повісті «Старосвітські поміщики» М. Гоголя, літнє подружжя, добрих і наївних обивателів, що ведуть спокійне, безтурботне життя, обмежене суто господарськими турботами. Степ, село та їхня хата стають для героя тим острівком душевного спокою. Тут же можна простежити алюзії і на «Сорочинський ярмарок», і на «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» М. Гоголя: «Тоді я бачу мертві краї, «старосвітських поміщиків» і гоголівських старичків. Я бачу Пульхерію Іванівну, Афанасія Івановича і їхній домок. Він стоїть тепер чомусь) над кручею. Внизу духмяна ріка, далі піски, як нова Сахара. Збок стоять Сорочинці – ті краї, де блукала колись «червона свитка»...»; «...Тільки там, у старій халупі з химерною вивіскою «сільська Рада» та в бур'янах на майдані метушиться чуже життя – то піонери і якісь

ще помольці тривожать старосвітську мертвоту. І чути – ще повелись комісари. Але не з тих часів, коли в ніч під Різдом чорт сховав місяць у кишеню, а зовсім інші, незнані...» [64, с. 325].

Розмірене сільське життя супроводжується і звуковими образами: на чумацьких дорогах лунають пісні, сміються безтурботні селянки, в потязі «в одному закутку співають старовинних козацьких пісень, в другому – якийсь мисливець розповідає анекдоти», бабуся співає «Ой на горі та женці жнуть...», а вночі в кутку хати вистукує цвіркун та шарудить солома, що нагадує оповідачеві якусь дитячу казку.

Пейзажі в імпресіоністичній новелі вступають не лише тлом для зображення дії, а й психологічним еквівалентом внутрішнього стану героя, що забезпечується поєднанням відповідних кольорів, звуків, зберігаючи водночас образ живої природи: «хрустально-голубе небо», «бадьорий надвечірній вітерець», «спокійні кургани стережуть спокій безмежності», «зоряне небо», «в кутку вистукує цвіркун», «шарудить солома». Природа постає у ролі дзеркала духовного світу головного героя, тісно переплітаючись з його думками, почуттями. Психологізовані описи природи дозволяють героєві пильніше поглянути на світ, на самого себе, відчутти необхідність гармонії у навколишній дійсності [26, с. 37].

Центральними серед пейзажних образів у новелі «На озера» є образ дороги і води, їх смислове наповнення поєднує в собі предметний і метафорично-символічний зміст, що розкриває підтекст твору. Текст та підтекст взаємодіють в новелі, зумовлюючи переосмислення образу дороги на озера, що постає у творі символом духовної дороги особистості у пошуках спокою і душевної рівноваги й гармонії. Опис озера в новелі психологізований і виконує функцію увиразнення соціально-психологічної характеристики автора біографічного: *«Я любив зустрічати вечірні перельоти на цьому озері. Коли на дальню ріку спадали липкі тумани й води тихо парували на захід, тоді вогняна куля прекрасного сонця пливла за ліси – туди, за Атлантиду, за океан. Сторожева стоянка була на сході, так що переді мною стояло все озеро, і*

було воно в багрянцях вечорової зорі. Над озером пливла м'яка і тендітна тиша» [64, с. 236]. Опис озера, що постає в пам'яті персонажа через зорово-відчуттєві образи, виражає умиротворений душевний стан людини, її уміння бачити й відчувати красу навколишнього світу. Це підкреслюють епітети: «вогняна куля прекрасного сонця», «багрянці вечорової зорі», «м'яка і тендітна тиша».

Проте, навіть на природі він не відчувається до кінця спокійним і задоволеним, оскільки його свідомість постійно турбують спогади, що виникають на асоціативних зв'язках та порушують внутрішню рівновагу, душевний спокій. Спочатку це приємні спогади із дитинства про батька-мисливця та перше полювання з ним. І тут же автор, застосовуючи ретроспективний прийом зображення художньої дійсності, що містить алюзію, спроектовану в майбутнє власне автора, виражає його трагічне світовідчуття: *«Але все це так давно було! Батько давно вже лежить у могилі, посьолок навік зник з мого горизонту, і мені залишається тільки згадувати їх. Та й згадувати мені треба обережно, щоб ніхто не помітив. Моя путь уже теж заламується до могили»* [64, с. 233]. Усі спогади автора пронизано мінорною тональністю. Дитинство, полювання з батьком, бурхлива революційна діяльність становили колись індивідуальний світ оповідача, наповнювали його життя сенсом існування. А тепер настали часи, коли індивідуальний світ людини перестає цінуватися. Ворожість світу до людини передається автором у словах *«та й згадувати треба обережно»* [64, с. 233].

Відчуття внутрішньої несвободи зумовлює зосередженість людини на минулому, замкненість і зацикленість на драматично-трагічному сприйнятті навколишнього світу. Характерним у цьому плані є епізод у вагоні: *«Вони дивляться суворо й похмуро, і я відчуваю себе ніяково, бо мені вже здається, що я в їхніх очах зайва людина, яка зовсім непотрібна суспільству і т . д., і т. ін.»* [64, с. 234].

Внутрішнє усвідомлення непотрібності породжує в оповідача стан надокучливого страху з приводу того, що не можуть помітити інші люди, його

попутники. Це відчуття меншовартості й побоювання, щоб передчасно не викинули з життя, гнітить власне автора й спричиняє тенденційне настановлення у ставленні до інших людей. Людина замикається у внутрішньому просторі власних негативних емоцій, а тому не може повною мірою насолодитися спілкуванням з природою і відпочинком.

У центрі новели постає власне авторський погляд на зв'язок людини і природи. Автор змальовує персонажа і себе настільки стривоженими і морально пригніченими під впливом усіх суспільно-політичних змін, що навіть природа не в змозі допомогти їм відновити душевну рівновагу особистості, наповнити індивідуальний світ яскравими враженнями, оскільки вона, зациклена на драматичному світосприйнятті дійсності, відчуває тиск суспільної атмосфери, спрямованої на руйнування вимріяного ідеалу. Коли оповідач починає засинати, йому приходить думка, що все це лише «туман фантастики» і не відбувається насправді.

3.2. «Дорога й ластівка» – сміливий експеримент над змістом та формою художнього твору

Свого часу в збірці «Сині етюди» Миколи Хвильового були надруковані два окремі твори: «Дорога» і «Ластівка». Пізніше вони постають як окремі частини одного твору. Це виглядає цілком логічно: обидва тексти близькі за стилем, образною структурою та іншими формальними ознаками, є логічним тематичним продовженням одне одного.

Серед художніх прийомів, найхарактерніших для збірки Миколи Хвильового, критик М. Чирков виділив уривчастість форми, порушення сюжету, лейтмотивний принцип побудови творів, звуковий принцип, деформацію мови, слова-образи, образи-метафори, порівняння. Аналізуючи використання цих художніх прийомів у новелах, учений вказує на активність авторської позиції, яка заглиблює читача у творчу лабораторію автора [11, с. 11].

Ю. Безхутрий у своїй праці «Хвильовий: Проблеми інтерпретації» (2003) інтерпретує художній світ автора як естетично реалізовану модель буття, що є авторською моделлю дійсності. Науковець з'ясовує семантичну поліфонічність новел і повістей Миколи Хвильового, наявність у них підтексту, який організовано за допомогою мотивів і варіантів художнього бачення дійсності автором.

Новела «Дорога й ластівка» пов'язана з жанром ліро-філософської мініатюри, що був популярним на початку ХХ століття в європейській літературі. Часто цей жанр називали «поезією в прозі». Дослідники відзначали особливу поширеність жанру в цей період. Свій розвиток ця жанрова форма отримала у Франції (у творчості Ш. Бодлера), у Росії (на прикладі творчості І. Тургенєва, В. Гаршина, І. Буніна), в Польщі (Ю. Тувім, Ч. Мілош) та Німеччині (Г. Бенн, Г. Тракль). Закономірно, що вона набула розповсюдження і в українських письменників. Використання цього своєрідного жанру або його елементів свідчило про модерність тих чи тих письменників. Серед тих, хто залишив в українській літературі зразки цього жанру можна назвати імена Лесі Українки, В. Стефаніка, М. Черемшини, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Б. Грінченка. Г. Хоткевич та М. Яцків дебютували «поезіями в прозі» на початку ХХ століття. Цей жанр дослідники не безпідставно пов'язують із імпресіонізмом та символізмом [6, с. 67]. Г. Хоткевич та М. Яцків заявили про себе як талановитих письменників, продемонструвавши тип прози, для якої важливою була не традиційна оповідь, а сприйняття дійсності через почуття, враження, асоціації та їх передача у творі.

Дослідники зазначають, на початок 20-х років ХХ століття жанр «поезії в прозі» вже пережив період свого найбільшого поширення в літературі, хоча окремі твори ще зустрічаються впродовж всього століття. Звернувся до нього у своїй творчості і Микола Хвильовий, зразком чого є новела «Дорога й ластівка».

Для новели характерні такі художні особливості: лаконізм, ритмічна повторюваність різних одиниць тексту, мотивів, фрагментарність, акустична зорієнтованість тощо.

Новела «Дорога й ластівка», хоча й писалася ще у відносно мирний час (початок 20-х років), проте в ній пророчо передається внутрішній стан митця – відчуття приреченості, пастки. Сюжет охоплює досить невеликий проміжок часу і зображує перед читачами лише одну картину: вітряної, дощової ночі ластівка побачила світло та полетіла на нього, знайшла притулок у теплій кімнаті. Але штучне світло не заспокоїло її, а навпаки налякало, а все, що знаходилось у кімнаті – пухнастий килим, книги в настінних шафах – видаються їй чужими. Хоче вирватись, але не може знайти виходу і гине. Проте в історії цієї ластівки письменник закодує більш глибокі проблеми: мета життя, свобода, вибір, життя і смерть.

У першій частині новели перед читачами з'являється образ дороги, який у світовій літературі постає символом життєвого шляху, долі людини. Ю. Безхутрий зазначає, що до образу дороги Микола Хвильовий звертається і в інших своїх творах: «Синьому листопаді», «Я (Романтика)», «Пуделі», «На глухій шляху» та ін. [6, с. 67]. Мотив дороги постає провідним у творі, що підкреслюється назвою.

Початок новели на перший погляд видається зображальним. Автор ніби відкриває перед читачами завіси сцени з намальованими декораціями: «У перспективі – дорога. Праворуч, ліворуч – акварелі. Далеко – ліс. Дорога до лісу, а може, вбік» [64, с. 297]. Тут Микола Хвильовий не подає детального опису, а лише намічує певні мазки, що далі будуть сприйматися як цілісна картина. Описаний пейзаж далі виявляється лише видом із вікна: «Біля вікна пролетіли голуби, фуркнули і зникли за величезним будинком» [64, с. 298]. Ю. Безхутрий використання такого прийому називає «рамкою», що відмежовує зображений світ від чогось більшого, чого не видно за рамою вікна. Це приносить у текст елемент умовності, гри [6, с. 67].

Далі з'являється мотив зникнення, смерті, що переплітається з мотивом пам'яті: *«Мабуть, скоро зажовтіє листя, і в небо засумує старий дуб. Старий дуб був колись біля нашої хати, в дитинстві. <...> ...Колись була береза, зірвав листок і положив у книгу: книзі, здається, більш як сто літ, пожовкли навіть рядки. А в цій книзі лист із берези, пожовклий. (Може, берези вже нема... А де згадка про автора столітньої книги з пожовклими рядками?)»* [64, с. 297–298]. Сприйняття ліричним героєм дороги переривається спогадами з дитинства, що виникають асоціативно.

Звернення до біблійного мотиву, про що свідчать голуби та згадка про потоп, видається тут досить несподіваним. Проте Ю. Безхутрий, досліджуючи новелу, порівнює пошук земної тверді, основи життя голубкою, яку випустив після всесвітнього потопу Ной, з пошуком дороги як життєвого шляху [6, с. 68].

Прикметно, що зображення міста подається у протиставленні до спокійних, певним чином елегійних картин дитинства, що досягається завдяки звуковим та зоровим образам. Ці вирвані з буденного життя моменти стислі, але досить виразні: *«Город шумів, кричали мотори, летіли будинки»* [64, с. 298].

Пейзаж у новелі поступово набуває свого розвитку: від спокійного меланхолійного тону ліричний герой переходить до певного стану тривоги, що поступово наростає: *«...На краєвиді курчать хмари, збираються на вечір», «Проходили розпатлані хмари і погасили сонце»* [64, с. 298]. У другій частині новели він досягає найбільшої точки загострення в змалюванні бурі, що раптово розірвала нічну тишу: *«Було тихо і темно. Раптом повіяв вітер. І закрутило, зашуміло в деревах. Був грім – то прийшла літня пахуча громовиця. Зірвало її, і помчалась вона в темну просторінь. ...А потім зашумів дощ»* [64, с. 299].

Динаміка в новелі простежується в кількох аспектах: переміщення точки зору, візуальні картини руху, зміна в пейзажі, еволюція настрою і думки, що становлять основу розгортання тексту.

В другій частині новели простежується більш чітка сюжетна основа – розповідь про ластівку, що розбилася у тісній кімнаті, безуспішно шукаючи виходу. Цікаво, що саме слово «ластівка» з'являється лише в останньому реченні твору. До того вживався виключно займенник «вона», що надає текстові певної загадковості. Образ ластівки в літературі пов'язаний із поняттями «душі», «поезії», «музи», «життя», «натхнення». В той же час поряд із ластівкою в тексті фігурує «я», хоча й не так виразно, як у першій частині. Ю. Безхутрий пов'язує таке поєднання з іншим символічним значенням ластівки: відповідно до міфопоетичної традиції ластівка, що влетіла в кімнату, є віщункою смерті, посередником між життям і смертю людини. Саме цей останній аспект образу ластівки є тією ланкою, що об'єднує обидві частини новели [6, с. 69]. Тут втілюється ідея принципової неможливості самореалізації творчої особистості нехай і в комфортних (*«спокійно, сухо, тепло»*, *«оксамитові килими»*), але ізольованих від реальної дійсності обставинах [64, с. 299]. Наслідком такої ситуації стає смерть.

Ю. Безхутрий зазначає, що новела закономірно пов'язувалася з тією ситуацією, що склалася в реальному соціальному житті того періоду [6, с. 69]. Ластівка, що символізує натхнення, творчість, шукає світла (майбутнього), але опиняється в кімнаті без вікон зі штучним освітленням і оксамитовими стінами. Так і не дочекавшись світанку, вона гине в цій кімнаті-в'язниці, як уособлення краху тих надій, що покладалися на революцію.

Символічна смерть перед світанком традиційно використовується в літературі як засіб емоційного загострення сюжету, психологізації персонажів, включно з оповідачем чи ліричним героєм («Цвіт яблуні» Михайла Коцюбинського, «Синій листопад» Миколи Хвильового). Найчастіше це натяк на марність надій та сподівань, трагічну самотність ліричного героя, неможливість досягти ідеалу, приреченість. Мотив «смерті перед світанком» постає важливою серцевиною новел «Дорога й ластівка Миколи Хвильового та «Цвіт яблуні» Михайла Коцюбинського. В обох випадках йдеться про оповідача, про «я», який спостерігає смерть. У «Цвітові яблуні» це смерть

власної дитини митця. Для нього те, що сталося, є не лише жахливим емоційним стресом, але й матеріалом для майбутнього твору, бо свідомість ні на секунду не припиняє свою творчу роботу. У «Дорозі й ластівці» ситуація ще більш катастрофічна: «я» спостерігає борсання і смерть своєї душі-творчості, зрештою, свою власну смерть. Оповідач не лише дуже відсторонено фіксує стан агонії ластівки, але й викидає її на смітник, таким чином викидаючи своє власне прагнення до творчості, свободи. Проте ранок, який нарешті настає, пахне сонцем і життям, він дає змогу ліричному героєві високо підняти голову.

Незважаючи на певну автономність обох частин, «Дорога й ластівка» є в повному розумінні цілісним текстом. І перша, і друга частини – два епізоди однієї й тієї ж історії про вибір художником власної долі в розбурханому, нестабільному світі.

Упадає в око протиставлення просторів кімнати і зовнішнього світу. Ластівка, що шукає світла, потрапляє до кімнати, де «чудове блискуче світло і тихо, без дощу», де «спокійно, сухо, тепло», де «розписна стеля», фарфорові чаші, роялі, срібні жирандолі, а стіни й підлога вкриті «оксамитовими турецькими килимами» [64, с. 299]. Але світло, яке привабило ластівку до кімнати, – штучне, електричне, і саме це надто тривожить її. Ще одна деталь – у кімнаті немає виходу: перед читачами кімната-камера, кімната-тюрма.

Образ вікна поєднує внутрішній і зовнішній світи, дає можливість «побачити сонце» і, разом з тим, крізь вікно може увійти смерть. Вікно – це «око» дому, і водночас «погляд у дім» (знак небезпеки), символ світла, ясності вищого знання, мудрості, прориву в невідоме, поетичного натхнення, смерті. Це також можливість проникнути в несвідоме. Тому погляд через вікно, за яким виникає дорога, що одночасно веде у минуле і майбутнє, – це справді погляд «за межу» [6, с. 71].

У першій частині спостерігається переважання візуальних картин і образів, що зумовлено потребою руху, переміщення у просторі. Натомість у другій частині, де місце дії зменшується до розмірів кімнати, на передній план

виходять звукові образи: шум дощу, скиглення дерев, грім, крики гудків, звуки фортепіано, на клавіші якого падає ластівка. Ще один звуковий образ посідає важливе місце в цій частині. Це дихання: ластівка *«важко дихала»*; вдарившись у *«срібну жирандолю»* і впавши на *«оксамитовий килим»*, вона *«зітхає востаннє»*; на світанку, коли підводиться сонце, *«зітхає глибоко»* і «я»-оповідач [64, с. 300].

Тяжіння до музикальності, максимальна насиченість тексту звуками свідчить про органічне сприйняття Миколою Хвильовим основних модерністичних принципів. Тому новела *«Дорога й ластівка»* становить собою один з прикладів модерністичного письма Миколи Хвильового, в якому поєдналися і різною мірою виявилися елементи імпресіонізму, символізму, експресіонізму та екзистенціалізму. Жанр лірико-філософської мініатюри дозволив уникнути еkleктики і в гранично стислій формі синтезував усі ці елементи.

Висновки до розділу III

Дослідники відмічають певну схожість новели *«На озера»* Миколи Хвильового з новелою Михайла Коцюбинського *«Intermezzo»*. В обох творах провідним є мотив виїзду за місто на відпочинок. В новелі *«На озера»* постає новий тип людської особистості, надломленої, самотньої, навіть *«зайвої»*, з розколотою психікою, що постійно перебуває в процесі пошуку власної внутрішньої гармонії: *«...Сьогодні субота, завтра день відпочинку, і я тікаю від людей...»* [64, с. 233].

Імпресіоністична манера письма в новелі характеризується активізацією внутрішнього мислення героя, що передається у формі внутрішнього монологу, в якому співіснують фразеологічні позиції автора і персонажа.

Пейзажі в новелі вступають не лише тлом для зображення дії, а й психологічним еквівалентом внутрішнього стану героя, що забезпечується поєднанням відповідних кольорів, звуків, зберігаючи водночас образ живої

природи: «хрустально-голубе небо», «батьорий надвечірній вітерець», «спокійні кургани стережуть спокій безмежності», «зоряне небо», «в кутку вистукує цвіркун», «шарудить солома». Природа постає у ролі дзеркала духовного світу головного героя, тісно переплітаючись з його думками, почуттями.

Серед художніх прийомів, найхарактерніших для збірки Миколи Хвильового «Сині етюди», до якої увійшла новела «Дорога й ластівка», критик М. Чирков виділив уривчастість форми, порушення сюжету, лейтмотивний принцип побудови творів, звуковий принцип, деформацію мови, слова-образи, образи-метафори, порівняння, контраст. Аналізуючи використання цих художніх прийомів у новелах, учений вказує на активність авторської позиції, яка заглиблює читача у творчу лабораторію автора [11, с. 11].

Для новели характерні такі художні особливості: лаконізм, ритмічна повторюваність різних одиниць тексту, мотивів, фрагментарність, акустична зорієнтованість тощо. Микола Хвильовий не подає детальних описів природи, а лише намічує певні мазки, що далі будуть сприйматися як цілісна картина: *«У перспективі – дорога. Праворуч, ліворуч – акварелі. Далеко – ліс. Дорога до лісу, а може, вбік»* [64, с. 297].

Новела характеризується динамічністю, що досягається завдяки зоровим та слуховим образам: зміни в пейзажі, еволюція настрою і думки.

ВИСНОВКИ

Отже, серед модерністських течій кінця XIX – початку XX століть провідні позиції займає імпресіонізм. Він здійснив значний вплив на різні види мистецтва, але в той же час мав свою специфіку в кожному з них.

Для поезики імпресіонізму в літературі характерні такі риси, як підвищена увага до деталей людських переживань, передача вражень від побаченого (пережитого, сприйнятого), живописність і музичність картин, фрагментарність композиції, сугестивність зображення тощо. Імпресіонізм дав могутній імпульс для розвитку психологізму в літературі.

Імпресіонізм зосереджує увагу на психічних процесах, зокрема на фіксації найтонших нюансів настрою, різноманітних враженнях і відчуттях, швидкій зміні почуттів. Невипадково найрозвиненішим жанром імпресіоністичної прози є новела.

На кінець XIX – поч. XX ст. в українській літературі припадає найінтенсивніший період ідейно-естетичних пошуків, утвердження засад модернізму, що вповні розгорнувся уже в європейських літературах. Художній перелом поєднав письменників різних стильових орієнтацій, рішуче взяв курс на модернізацію художніх форм, розширення проблемно-тематичного кола, розробку психологічних проблем і загалом залучення до нових сфер.

Своєрідною порубіжною ланкою, яка поєднала народницький реалізм, що ґрунтувався на вірі в здатність людського розуму пізнати закони розвитку природи суспільства, й тим значним естетичним художнім переломом на межі двох століть став імпресіонізм.

Найяскравішим представником імпресіоністичного напрямку в українській літературі вважають Михайла Коцюбинського. Його імпресіоністичне бачення вповні виявилось у таких творах, як «Цвіт яблуні», «На камені», «Невідомий», «Intermezzo», «На острові», «Хвала життю», «Сон» та ін. Застосування нових прийомів дало можливість зосередити увагу на

сукупності внутрішніх чинників поведінки персонажів. Звідси походить емоційна тональність, ліричність, глибинний підтекст творів митця.

«Наскрізь новочасний письменник» Михайло Коцюбинський виробив своєрідний підхід до зображення людини та дійсності, що характеризується глибоким проникнення її в природу та майстерною передачею людських почуттів.

Важливою особливістю новел Михайла Коцюбинського є монологічна форма оповіді: все зображуване передається крізь призму сприйняття ліричного героя, його зорових, слухових, тактильних відчуттів, вражень, переживань. Так, у оповіданні «Лялечка» події передаються крізь призму сприйняття Раїси Левицької, в етюді «Цвіт яблуні» оповідь звучить від імені батька, що не може спати, адже його єдина дитина помирає, а в новелі «Intermezzo» – від головного персонажа, що їде з міста у пошуках душевної рівноваги, спокою. Одним із основних засобів психологізму в названих творах постає пейзаж. Новий крок на шляху до імпресіоністичної поетики Михайло Коцюбинський робить в етюді «Цвіт яблуні» за допомогою художньої деталі.

Дослідники наголошують на важливому значенні творчості Михайла Коцюбинського як митця, який розвиває художньо-психологічну концепцію під назвою «кілець психічного процесу».

У колі літературних критиків не існує одностайної думки щодо приналежності Миколи Хвильового до певного літературного напрямку, оскільки у його творчості знайшли своє відображення елементи імпресіонізму, неоромантизму, експресіонізму, символізму, екзистенціалізму та сюрреалізму. В той же час дослідники відзначають певну схожість новели Миколи Хвильового «На озера» з новелою Михайла Коцюбинського «Intermezzo». В обох творах провідним є мотив виїзду за місто на відпочинок, а також постає новий тип людської особистості, надломленої, самотньої, особистості з розхитаною психікою, що постійно перебуває в процесі пошуку власної внутрішньої гармонії. Імпресіоністична манера письма в новелах митців характеризується активізацією внутрішнього мислення героя, що

передається у формі внутрішнього монологу, в якому співіснують позиції автора і персонажа.

Серед найяскравіших художніх прийомів новел Михайла Коцюбинського та Миколи Хвильового – уривчастість форми, порушення сюжету, лейтмотивний принцип побудови творів, звуковий принцип, деформацію мови, слова-образи, образи-метафори, порівняння, контраст.

Новели характеризуються динамічністю, що досягається завдяки зоровим та слуховим образам: зміни в пейзажі, еволюція настрою і думки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Автор і герой у структурі Новели Миколи Хвильового / В. Агеєва // Слово і час. – 1993. – № 12. – С. 16–21.
2. Агеєва В. Історія української літератури ХХ ст. Кн. 2. / В. Агеєва. – К. : Либідь, 1998. – 330 с.
3. Агеєва В. Проблеми розвитку «малої» прози в журнальній критиці 20-х років / Віра Агеєва // Двадцять роки : літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті / [Упорядник В. Г. Дончик]. – К. : Дніпро, 1991. – С. 124–170.
4. Бандура О. М. Літературний процес : Імпресіонізм. Вивчення елементів теорії літератури. – К., 1989. – С. 143–145.
5. Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації / Ю. М. Безхутрий. – Харків : Фоліо, 2003. – 495 с.
6. Безхутрий Ю. М. Художній світ Миколи Хвильового / Ю. М. Безхутрий. – Х. : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2005. – 332 с.
7. Бернадська Н., Задорожна С. Українська література / Н. Бернадська, С. Задорожна. – К. : Феміна, 1995. – С. 45–50.
8. Білецький О. І. Літературно-критичні статті / О. І. Білецький – К. : Дніпро, 1990. – 254 с.
9. Возняк М. С. Історія української літератури в 2-х кн.. Кн. 2. / М. С. Возняк – 2-е вид., випр. – Львів : Світ, 1994. – 560 с.
10. Гаєвська Н. М. Микола Хвильовий. Життя і творчість / Н. М. Гаєвська, О. В. Пилипей, Л. Б. Стрюк. – Київ : Логос, 2016. – 392 с.
11. Гаєвська Н. М., Пилипей О. В., Стрюк Л. Б. Микола Хвильовий: навчально-методичний посібник / Н. М. Гаєвська, О. В. Пилипей, Л. Б. Стрюк. – К. : «Логос», 2015. – 256 с.
12. Галич О. А. Теорія літератури / О. Галич. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.

13. Голубенко П. Трагедія Миколи Хвильового / П. Голубенко // Хроніка. – 2000. – № 39–40. – С. 152–164.
14. Гончар О. Чим живемо. На шляху до українського Відродження / О. Гончар. – К. : Укр. письменник, 1992. – 400 с.
15. Грабович Г. Символічна автобіографія у прозі Миколи Хвильового / Г. Грабович // Критика. – 2003. – С.20–23.
16. Грабовський Л. А. Про літературу / Л. А. Грабовський – К. : Держлітвидав, 1954. – 142 с.
17. Гречанюк С. На тлі ХХ століття : Літ.-критичні нариси / С. Гречанюк. – К. : Рад. письменник, 1990. – 311 с.
18. Грицюта М. Михайло Коцюбинський. Літературний портрет / М. Грицюта. – К. : Держлітвидав, 1961. – 143 с.
19. Демченко В. М. Українознавчий словник / В. М. Демченко. – Х. : Основа, 2013. – 128 с.
20. Дем'яненко Л. Синтез мистецтв як засіб вираження імпресіоністичного переживання у новелі Михайла Коцюбинського «Intermezzo» / Л. Дем'яненко // Українська мова й література в серед. школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2010. – № 1. – С. 118–124.
21. Доленго М. Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі / М. Доленго // Червоний шлях. – 1924. – № 1–2. – С. 166–173.
22. Дончик В. Письменник трагічної долі [Про Миколу Хвильового] / В. Дончик // Слово і час. – 1993. – № 12. – С. 15–16.
23. Єрмакова О. Синтез видів мистецтв у малій прозі М. Коцюбинського / О. Єрмакова // Східнослов'янська філологія : здобутки і перспективи. – Кр. Ріг, 2001. – С. 25–27.
24. Жук Н. Й. Михайло Коцюбинський. Семінарії / Н. Й. Жук. – К. : Рад. шк., 1966. – 206 с.
25. Жулинський М. Талант, що прагнув до зір / Микола Жулинський // Хвильовий М. Твори в 2 . Т. 1. – К. : Дніпро, 1990. – С. 5–43.

26. Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ століття : монографія / С. Журба. – Тернопіль : Астон, 2000. – 120 с.
27. Звиняцковський В. Л. Новелістика А. Чехова і М. Коцюбинського : монографія / В. Л. Звиняцковський – К. : Наук. думка, 1987. – 106 с.
28. Історія української літератури в 2-х т. Т. 2. Радянська література. – К. : Наук. думка, 1998. – 730 с.
29. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 1: Перша половина ХХ ст. Підручник. / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1998. – 464 с.
30. Історія української радянської літератури – К. : Наук. думка, 1965. – 920 с.
31. Калениченко Н. Л. Михайло Коцюбинський. Життя і творчість / Н. Л. Калениченко – К. : Вид-во АН УРСР. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 1956. – 272 с.
32. Кислий Ф. С. Микола Хвильовий / Ф. С. Кислий // Українська література. Імена і долі письменників : методичні поради. – К. : Вид-во «Бібліотека українця», 2001. – С. 117–125.
33. Колесник П. Й. Коцюбинський – художник слова / П. Й. Колесник – К. : Наук. думка, 1964. – 536 с.
34. Костенко М. О. Художня майстерність Михайла Коцюбинського / М. О. Костенко. – 2-е вид. – Київ : Рад. шк., 1969. – 272 с.
35. Коцюбинський. Збірка праць тематичного студентського наукового гуртка по вивченню творчості М. М. Коцюбинського – Одеса : Одеський ун-т ім. І. І. Мечникова, 1961. – 136 с.
36. Коцюбинський М. З глибини : Повість, новели / М. Коцюбинський – К. : Вид-во «Факт», 2005. – 208 с.
37. Кузнецов Ю. Естетика літературного імпресіонізму / Ю. Кузнецов // Укр. мова й літ-ра в серед. шк., гімназіях... – 2001. – № 3. – С. 181–184.

38. Кузнецов Ю. Імпресіонізм як мрія про гармонію / Ю. Кузнецов // Укр. мова й літ-ра в серед. шк., гімназіях... – 1999. – № 2. – С. 78–84.
39. Кузнецов Ю. Поезії в прозі – витоки імпресіонізму / Ю. Кузнецов // укр. мова і літ. в серед. шк., гімназіях... – 2004. – № 1. – С. 185–194.
40. Кузнецов Ю. Б. Поетика прози Михайла Коцюбинського / Ю. Б. Кузнецов – К. : Наук. думка, 1969. – 267 с.
41. Кузнецов Ю. Поняття «імпресіонізм» в зарубіжному термінологічному просторі / Ю. Кузнецов // Всесвітня література в серед. навч. закл. України. – 2004. – № 2. – С. 49–52.
42. Кузнецов Ю. Б. Психологізм української прози початку ХХ ст.: Нове в програмі / Ю. Б. Кузнецов // Укр. мова і література в школі. – 1991. – № 2. – С. 30–35.
43. Кузнецов Ю. Б. Художня деталь як стильова ознака новел М. Коцюбинського / Ю. Б. Кузнецов // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ–поч. ХХ ст. : Збірник наукових праць. – К., 1987. – С. 233–262.
44. Кузнецов Ю. Б., Орлик П. І. Слідами феї Моргани : Вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі : посібник для вчителя / Ю. Б. Кузнецов, Орлик П. І. – К. : Рад. школа, 1990. – 208 с.
45. Куп'янський Й. Я. Літопис життя і творчості Михайла Коцюбинського / Й. Я. Куп'янський – К. : Наук. думка, 1965. – 587 с.
46. Лесин В. М. і Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. Вид. 2-е, перероб. і доп. / В. М. Лесин, О. С. Пулинець – К. : Рад. школа, 1965. – 432 с.
47. Лігостова О. Дзеркало душі (Природа у структурі новел Миколи Хвильового) / О. Лігостова // Дивослово. – 1994. – № 5–6. – С. 59–60.
48. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : Вид-во «Академія», 2006. – 752 с.
49. Мейс Д. Буремний дух розстріляного відродження : Микола Хвильовий / Д. Мейс // Сучасність. – 1994. – № 12. – С. 73–83.

50. Мірошник С. «Хай живе дух неспокою» (Вивчення творчості М. Хвильового) / С. Мірошник // Укр. література в загальноосв. шк. – 2001. – № 5. – С. 27–39.
51. Мовчан Р. Ще раз про Миколу Хвильового, або Homo Ludens в українській прозі 20-х років / Р. Мовчан // Укр. мова й літ-ра в серед. шк., гімназіях – 2003. – № 3. – С. 39–55.
52. Молочко С. «У симфонії слів, звуків, кольорів...» : Художньо-естетичний аспект вивчення творчості Михайла Коцюбинського / С. Молочко // Укр. мова й літ-ра в серед. шк., гімназіях... – 2010. – № 5. – С. 25–28.
53. Ненько І. Я. Барви українського імпресіонізму / І. Я. Ненько // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1997. – № 4. – С. 11–12.
54. Пахаренко В. Імпресіонізм / В. Пахаренко // Укр. мова і літ. в шк. – 2002. – № 1. – С. 52–58.
55. Пилипей О. Провідні ознаки українського менталітету в творах малих оповідних жанрів М. Хвильового / О. Пилипей // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. – К. : Твім інтер, 2002. – Вип. 14. – С. 647–651.
56. Поліщук Я. «Пейзаж людини» від Михайла Коцюбинського / Я. Поліщук // Дивослово. – 2004. – № 10. – С. 44–47.
57. Приходько Ф. А. Коцюбинський – новеліст / Ф. А. Приходько – Харків : Прапор, 1965. – 230 с.
58. Руденко М. Наративна типологія художньої прози М. Хвильового : монографія / М. Руденко. – Тернопіль : Тернопільський ДПУ ім. В. Гнатюка, 2003. – 85 с.
59. Семчук Д. «... мене гризе горе... я втрачаю єдину й кохану дитину...» (Художньо-філософська проблема перемоги життя над смертю у новелі «Цвіт яблуні», урок позакласного читання) / Д. Семчук // Укр. мова й літ-ра в серед. шк., гімназіях... – 2002. – № 2. – С. 91–94.

60. Ситник О. В. Основні напрями вивчення психологічної новелістики М. Хвильового / О. В. Ситник // Молодий вчений. – Х. : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2016. – № 1. – С. 371–375.
61. Соловей О. Є. Особливості стилю новелістики Миколи Хвильового ; Автореферат здоб. наук. ступ. канд. філол. наук. – 10.0101 – укр. літ-ра. – Львів : ЛНУ, 1999. – 20 с.
62. Соснова В. Імпресіонізм в літературі та художній культурі / В. Соснова, Я. Самохвалова // Дивослово. – 2011. – № 12. – С. 6–11.
63. Філатова О. Імпресіонізм в українській прозі початку ХХ століття / О. Філатова // Слово і час. – 1999. – № 6. – С. 66–69.
64. Хвильовий М. Твори: У 2 т. Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / Упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майдаченка; Передм. М. Г. Жулинського. – К. : Дніпро, 1990. – 650 с.
65. Черненко О. Імпресіонізм та експресіонізм / О. Черненко // Українське слово : в 4-х к. – К., 2001. – Кн. 3. – С. 366–368.
66. Човнова Н. «Бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво...» Найістотніші ознаки імпресіонізму як літературної течії. Микола Хвильовий «Я (Романтика)» / Н. Човнова // Укр. мова й літ-ра в серед. шк., гімназіях... – 2000. – № 3. – С. 62–65.
67. Шуляр В. Відкриваймо таїну краси імпресіонізму [Імпресіонізм у творчості М. Коцюбинського та М. Хвильового] / В. Шуляр // Укр. мова та літ-ра. – 2000. – № 44.
68. Яременко В. Панорама української літератури ХХ століття / В. Яременко // Укр. мова та література. – 2001. – № 11. – С. 3–23.
69. Яценко Т. Імпресіонізм у світовій художній літературі / Т. Яценко // Українська мова і література в школі. – 2011. – № 3. – С. 26–30.
70. Яценко Т. Імпресіонізм як стильова течія модернізму : оглядова лекція у структурі літературного спецкурсу «Художня література в контексті світової культури» / Т. Яценко // Українська мова і література в школі. – 2011. – № 1. – С. 24–27.

