

821.161.2.09'06

МС 91

Світлана ЖУРБА

**ХУДОЖНИЙ СВІТ  
УКРАЇНСЬКОЇ  
ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ  
ПОВІСТІ  
20-х РОКІВ  
XX СТОЛІТТЯ**

8.11.16 / 2.09 '06

842  
Ж 91

*Світлана Журба*

**Художній світ  
української імпресіоністичної  
повісті 20-х років  
XX століття**

593957

23985 4/3



**Тернопіль  
СМП "Астон"  
2000**

ББК 83.3(4 Укр.)5

Ж-91

Журба Світлана Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ століття. – Тернопіль: СМП "Астон", 2000. – 120 с.

Науковий редактор

доктор філологічних наук, професор

**Микола Ткачук**

професор Тернопільського державного педагогічного університету ім. В.Гнатюка.

*Рецензенти:*

доктор філологічних наук, професор **Зінаїда Голубєва** (Харків);

кандидат філологічних наук, професор **Надія Гасєвська** (Київ).

У монографії досліджується художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ століття. Головну увагу приділено жанротворчим пошукам митців, інтертекстуальності та внутрішній дискусійності, літературознавчому аналізу творів А.Головка, Г.Косинки, М.Хвильового, Г.Михайличенка, В.Підмогильного, М.Івченка, М.Ірчана, О.Турянського, В.Яновського. Повість розглядається як цілісна структура в плані вивчення домінуючих ознак її поетики, концепції героя, структури тексту (сюжет, композиція, конфлікт, часово-просторові координати).

Призначається для викладачів та студентів філологічних факультетів, вчителів-словесників.

Всі права застережені

© С.С.Журба, 2000

ISBN 966-7692-35-3



## У художньому світі української імпресіоністичної повісті

Стан розвитку сучасної науки про літературу вимагає повної її обґрунтованої картини розвитку української літератури, зокрема, нового осмислення літературного процесу доби модернізму, буремних і цікавих на естетичні відкриття 20-х років ХХ ст., особливостей функціонування у цей період жанрів, стильових манер. У цьому аспекті надзвичайно повчальною й цікавою є історія формування й побутування імпресіоністичної повісті. Складність проблеми полягає ще й у тому, що імпресіонізм у нас почав глибоко вивчатися тільки у 90-х роках ХХ століття з появою праць Д.Наливайка, Ю.Кузнецова, Віри Агеєвої, Г.Сіпаки, С.Пригодія. І знову-таки немає одностайності у його тлумаченні. Отже, ця книга Світлани Журби, присвячена художньому світові української імпресіоністичної повісті 20-х років, є своєчасним дослідженням, що заповнює ще одну «білу пляму» в історії розвитку письменства ХХ ст. Вона постала на основі дисертації, яку авторка успішно захистила в 1999 р. в Інституті літератури імені Тараса Шевченка Національної академії наук, і є характерним явищем сучасного стану розвитку українського літературознавства, котре омолоджується й методологічно оновлюється. Своєрідність підходу Світлани Журби до предмету своїх студій є нетрадиційний проблемно-тематичний, вульгарно-соціологічний його аналіз, який ще донедавна панував у літературознавстві, а новітні шляхи інтерпретацій, оперті на праці французьких структуралістів групи «Tel Quel» і постструктуралістів. Це не означає, що молода дослідниця відмовилась від розгляду проблематики, системи персонажів, концепції героя, ідеологічних категорій, вона змістила їх питому вагу і розглядає їх крізь призму власне літературознавчих проблем.

Безперечно, висвітлення жанрової природи української імпресіоністичної повісті 20-х років викликає інтерес у читачів, адже в умовах панування вульгарно-соціологічного літературознавства 40 – 80-х рр. ХХ ст. з'ясування даної проблематики носило тенденційний характер: багатьох митців «розстріляного відродження» не згадували з політичних міркувань, деякі твори були заборонені, замовчувані, а знамениті імпресіоністичні повісті А.Головка, наприклад, розглядалися як реалістичні. З другого боку, зацікавленість викликає і сам фактаж монографії, і новітній – підкреслюємо ще раз – інтерпретаційний інструментарій авторки книги: вона органічного включила філософські і загальноестетичні категорії у літературознавче дослідження, вдало поєднала історико-типологічний та естетичний підходи до з'ясування художньої своєрідності і місця повісті в літературному процесі доби.

Насамперед, Світлана Журба досліджує ідейно-естетичну сутність імпресіоністичної повісті, її жанрову матрицю, окреслює її місце й роль у

літературному процесі доби, науково обґрунтовує її жанрові різновиди, зокрема ліричну й описову повісті, повість-сповідь й повість-щоденник, новелістичну, психологічну й ліричну повісті.

Ще Гете колись говорив, що осягнення світу полягає в осягненні людини. Ця закономірність простежується і в 20-х роках, коли розвивалася й імпресіоністична повість. Світлана Журба цілком резонно досліджує концепцію героя повісті. Вона навіть твердить, що герой твору певною мірою є аналогом певного суспільного типу і що він у цій повісті змальований у різних ракурсах і різними художніми засобами, що дає їй можливість поновому висвітлити її жанрову матрицю, структурну організацію текстів.

У цьому плані дослідження авторки монографії має **концептуальний** характер і логічно вибудоване, аби дати цілісне уявлення про шляхи й особливості розвитку імпресіоністичної повісті 20-х років. Спостереження Світлани Журби над жанротворчими чинниками цієї повісті є надзвичайно влучними й науково зваженими. На її переконання, саме новий тип героя, людини з розколотою, роздвоєною психікою став об'єктом імпресіоністичної прози пореволюційного десятиліття. Ця проза вибудувала основний тип героя – образ самотньої, приреченої, зайвої людини. Такі типи зайвої людини вимальовуються у творах Андрія Головка, Михайла Івченка, Петра Панча, Миколи Хвильового, при цьому дослідниця висвітлює екзистенціальні мотиви у їх повістях, що пов'язані з проблемами життя й смерті, самого виживання інтелігенції в революційних та пореволюційних складних умовах життя. Це пояснюється як реаліями самої епохи, так й естетичним настановленням митців-імпресіоністів, які у своїх творах порушували проблеми смислу буття, складних взаємозв'язків людини і світу, їх наближення й відчуження. Це зумовило пильну увагу письменників до внутрішнього світу простої людини, учасника чи спостерігача революційних подій в Україні.

Авторка книги демонструє і виявляє не тільки широку обізнаність з фактажем, а й широту погляду на дану проблему, осмислюючи літературний процес з позиції і суспільної, філософської самосвідомості, і власне естетичних закономірностей розвитку стилів, течій, жанрової ієрархії. Словом, такий підхід до художнього явища, погляд «із середини» процесу й з дистанції часу є надзвичайно важливим для наукової позиції Світлани Журби. Через те її праця насичена покликаннями і на праці філософів, істориків, психологів, літературознавців, і на тексти українських митців Гната Михайличенка, Осипа Турянського, Миколи Хвильового, Валер'яна Підмогильного, Михайла Івченка, Юрія Яновського, Григорія Косинки та їх попередників – Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Антона Чехова, і на сучасників – Марселя Пруста, Альберта Камю, Андрея Белого, що, безумовно, витворює й окреслює складну парадигму мистецького явища.

Комплексний розгляд художнього світу української імпресіоністичної повісті спонукав Світлану Журбу застосовувати деякі положення структур-



по-семіотичного літературознавства до аналізу таких повістей, як «Червоний роман», «Можу» А.Головка, «Блакитного роману» Г.Михайличенка, «Остап Шаптала» В.Підмогильного, що дало можливість молодому літературознавцю по-новому осмислити художню природу цих текстів, їх смислові поля. Але особливо вагомим є дослідження дискурсивності, стильового та кольористичного протиставлення «Червоного роману» А.Головка «Блакитному романові» Г.Михайличенка, адже твір Головка задумувався як полемічний щодо повісті Михайличенка, як інше трактування проблеми революції й особи, історичної долі України. Водночас, як показала автор монографії, полеміка, дискурсивність творів зумовила навіть поетику обох текстів, кольористичне протиставлення, своє вираження на стильовому й жанрово-структурному рівні, зокрема у трактуванні образів, символіки.

Інший підхід (але в рамках означеної методології) застосувала Світлана Журба, з'ясовуючи взаємополеміку, взаємодію та взаємовідштовхування образів у повістях «Остап Шаптала» В.Підмогильного та «Можу» А.Головка. На цей раз дослідниця зосередила свою увагу на інтертекстуальному полі цих творів. Вона не погоджується з думкою літературознавців, що А.Головка своєю повістю ніби полемізував тільки проти помилкових поглядів автора «Остапа Шаптала», зокрема, з його теорією «розум – раб почуття» (Пасічник М., К.Фролова). Молодий вчений розглядає ці мистецькі явища в українській прозі дещо ширше, досліджуючи відбиття філософії екзистенціалізму у цих творах, розв'язання проблеми сенсу буття людини, її духовних можливостей. Спостереження Світлани Журби над трактуванням митцями екзистенціальних проблем, зокрема, теми смерті, катастрофізму, поезики повістей, взаємополеміки, тотожних і нетотожних підходів до моделювання дійсності, ролі образів-символів, цитаций, алюзій надзвичайно цікаві з погляду нового прочитання цих феноменів у нашій прозі 20-х років.

Застосовуючи інтертекстуальний підхід до аналізу повістей «Байгород» Юрія Яновського, «Карпатська ніч» Мирослава Ірчана, «Без козиря» Петра Панча, «Поza межами болю» Осипа Турянського, Світлана Журба розглядає ці твори у широкому європейському контексті імпресіоністичної прози доби, що дало їй можливість показати багатство їх художнього світу, їх самобутню природу, сміливі експерименти в галузі композиції, розгалужену сітку паралелей, тотожність і нетотожність художнього світу митців, що створили імпресіоністичну повість.

Науково обгрунтованими й цікавими є спостереження дисертантки над структурною організацією текстів повістей українських прозаїків 20-х років, їх жанровими різновидами. Дослідниця докладно з'ясовує побудову імпресіоністичної повісті, в якій важлива роль відводилась сповіді, ліричним відкриттям, мозаїчній (монтажній) композиції, поєднанням епічного, лі-

ричного й драматичного начал у моделюванні дійсності. Під ретельним й проникливим поглядом авторки знаходяться часо-просторова організація творів, специфіка мистецтва сюжетобудування, його не класичні форми побудови, а новітні, покликані часом, тобто сюжет в імпресіоністичній повісті, як показала Світлана Журба, рухається не завдяки подієвій основі, а шляхом розвитку настроїв, ліричних переживань головного героя. Таким чином, ця структура імпресіоністичної повісті нагадує фреску, де важлива роль відводиться асоціаціям, кольористичній гамі, враженням, пересіканню точок зору наратора, героїв.

Словом, книга Світлани Журби стане у <sup>нагоді</sup> пригоді читачеві, зацікавленому літературним процесом 20-х років ХХ століття, спонукатиме <sup>до</sup> роздумам над шляхами розвитку модернізму в українській літературі та його жанровій ієрархії.

**МИКОЛА ТКАЧУК**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури Тернопільського державного педагогічного університету імені В.Гнатюка

## ВСТУП

Шлях української прози 20-х років, як і поезії, був складним і неординарним: глибоко виважені концепції та ідеї зіштовхуються з поверховими маніфестами та гаслами; естетичний аналіз твору нерідко підмінюється політичним; точаться дискусії про форму й зміст творів мистецтва, про шляхи розвитку “пролетарської літератури”, її традиції та новаторство, ставлення до класичної спадщини минулого. “Нова школа” (Леся Українка), що з’явилася на літературній арені України на початку ХХ ст., формувалася на національній основі, але під впливом європейського модернізму. Заявивши про себе тенденціями неоромантизму (О.Кобилянська), імпресіонізму (М.Коцюбинський), експресіонізму (В.Стефаник), символізму (М.Яцків), трохи пізніше виник неореалізм (психологічний реалізм), започаткований В.Винниченком<sup>1</sup>, продовжує у 20-х роках чи не всі пошуки передреволюційної доби. Перше пореволюційне десятиліття в українській літературі характеризується винятковим розмаїттям стильових течій і напрямів, їх одночасним співіснуванням.

Про те, що українська література розвивалася під знаком імпресіонізму, свідчать перші спроби осмислення цього стильового напрямку сучасниками того періоду О.Білецьким<sup>2</sup>, М.Доленгом<sup>3</sup>, М.Зеровим<sup>4</sup>, І.Куликом<sup>5</sup>. Факт існування імпресіонізму в українській літературі першої половини 20-х років було констатовано, однак оцінка його була неоднозначною: від заперечення<sup>6</sup> до проголошення “найбільш придатною формою для пролетарського мистецтва”<sup>7</sup>.

Провідною стильовою течією в українській радянській прозі 20-х років був романтичний (ліричний) імпресіонізм, зачинателем і найяскравішим майстром якого виявився Микола Хвильовий. Елементи імпресіоністичної поезики знаходимо у повістях молодих прозаїків цього періоду – Г.Михайличенка, М.Івченка, П.Панча, В.Підмогильного, М.Ірчана, Г.Косинки, А.Головка. Це пояснюється не лише наслідуванням Миколи Хвильового,

<sup>1</sup> Мельник В. Суворий аналітик доби: Валер’ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. - К., 1994. - С.301.

<sup>2</sup> Білецький О. Проза взагалі й наша проза 1925 року // Червоний шлях. - 1926. - № 2. - С.121-129; Про прозу взагалі та нашу прозу 1925 року // Червоний шлях. - 1926. - № 3. - С.133-163.

<sup>3</sup> Доленго М. Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі // Червоний шлях. - 1924. - № 1-2. - С.167-175.

<sup>4</sup> Зеров М. Українська література в 1923 році // Нова громада. - 1924. - №17. - С.29 - 30; №18. = С.30 - 31.

<sup>5</sup> Кулик І. Реалізм, футуризм, імпресіонізм // Шляхи мистецтва. - 1921. - № 1. - С.35 - 39.

<sup>6</sup> Качанюк М. Філософсько-теоретична основа модерних мистецьких течій // Критика. - 1929. - № 10. - С.58-65.

<sup>7</sup> Кулик І. Реалізм, футуризм, імпресіонізм. - С.35, 37, 39.



орієнтацією на європейське мистецтво, але й тим, що стиль був пов'язаний “із самою атмосферою часу, потребою знайти небувалі фарби для відтворення подій”<sup>14</sup>, свідками яких вони були кілька років тому. До написання таких творів письменників надихала сама неусталеність зовнішніх форм життя, побуту на початку 20-х років: тяжкі злигодні й розруха з одного боку, й, на противагу, бажання утвердити в слові красу ідеалів, за які ведеться така виснажлива боротьба: красу блакитної мрії – “сяйва червоної зірки” (М.Івченко) і красу майбутніх “загірних комун” (М.Хвильовий). Найвища вершина імпресіонізму в українській літературі зламу віків – творчість М.Коцюбинського – мала значний вплив на стиль багатьох митців 10-20-х років.

Імпресіонізм легко вступав у контакт з іншими стилями і течіями. Сучасні дослідники імпресіонізму в українській літературі – Д.Наливайко, О.Черненко, В.Агеева, Ю.Кузнецов, Г.Сіпака, С.Пригодій – наголошують, що він розвивався в дусі реалізму. Д.Наливайко трактує імпресіонізм як продовження реалізму: “Імпресіонізм на свій лад, в своєрідних формах продовжував той рух до життєподібності, до природності, ... яка в цілому була притаманна реалізму другої половини ХІХ ст”<sup>16</sup>.

Українська проза пореволюційного десятиліття представлена найрізноманітнішими жанрами. Більшість митців віддають перевагу “малій прозі” (шкци, етюди, новели, оповідання), бо саме вона миттєво реагувала на події, які були актуальними в той період. Вже до середини 20-х років стан жанрів у літературі відзначався не тільки тематикою, але й “глибиною розробки актуальних життєвих проблем”<sup>17</sup>. Саме тому цей період став для повісті та роману періодом видатних художніх відкриттів. Справді, повість як жанр літератури набуває важливого значення в контексті епохи, у зв'язку з тими соціальними й історичними подіями, якими вона викликана. Адже змінювалися художні прийоми, сюжет, композиція, типізація героїв, зображення характерів, моральні й соціальні колізії. Повість займає досить помітне місце у становленні та розвитку української прози пореволюційної доби.

З цього погляду заслуговує наукової уваги українська імпресіоністична повість 20-х років, яка стала тим чуттєвим інструментарієм, який своєчасно відгукується на найменші зміни в житті, всмоктуючи в себе її нове ди- хання.

Вивчення жанрової специфіки повісті є актуальною проблемою на сучасному етапі, адже оцінки особливостей розвитку української повісті 20-х років в умовах панування соціологічних догм мали тенденційний характер.

---

<sup>14</sup> Агеева В. Проблеми розвитку “малої” прози в журнальній критиці 20-х років. // Двадцять років: літературні дискусії, полеміки. - К.: Дніпро, 1991. - С.135.

<sup>16</sup> Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. - К.: Мистецтво, 1985. - С.175.

<sup>17</sup> Бузник В. Русская советская проза двадцатых годов. - Л.: Наука, 1975. - С.168.

У більшості досліджень 50-80-х років деякі письменники і ряд творів не згадувалися з політичних міркувань. Тому в результаті такого підходу історико-літературний процес було викривлено: значні літературні явища замовчувались або подавались у спотвореному вигляді. Під вплив вульгарно-соціологічних схем потрапила імпресіоністична повість, яку радянська критика називала “буржуазною”. Зокрема, це стосується повістей Г. Михайличенка, М. Івченка, М. Хвильового, А. Головка, Г. Косинки, В. Підмогильного, П. Панча, Ю. Яновського.

Тільки з кінця 80-х років спостерігається оновлення літературознавчого інструментарію, повернення його до історичної правди, нове осмислення вагомих мистецьких явищ та постатей, з'являються дослідження В. Агеєвої, В. Донченка, М. Жулинського, В. Мельника, В. Пахаренка, Г. Сіпаки, К. Фролової.

Українській імпресіоністичній повісті належить помітне місце у літературному процесі 20-х років, адже, як зазначав О. Білецький, саме “лірична повість-рапсодія з інтродукціями і фіналами, з переходом ритму на вірші, з піклуванням про звукову інструментовку, з музичністю композиції”<sup>22</sup> стала однією із провідних у цей період, проте вона й досі не дістала всебічної, ґрунтовної наукової оцінки. Певні намагання визначити основні прикмети художнього світу та концепції героя у творчості письменників цього періоду (повісті зокрема) мали місце ще у 20-30 ті р.р. Це побіжні оцінки, згадки у літературно-критичних оглядах, статтях О. Білецького, В. Гадзінського, Н. Доленга, С. Єфремова, М. Зерова, Ю. Мезенка, Т. Христюк, Ф. Якубовського та інших. Ці дослідники аналізували як окремі твори, так і творчість таких митців слова, як М. Хвильового, М. Івченка, А. Головка, В. Підмогильного, Г. Михайличенка. Проблема розвитку повісті досліджувалася і в наступні періоди, про що свідчить праці В. Агеєвої, В. Дончика, М. Жулинського, В. Мельника, Л. Новиченка, П. Орлика, М. Пасічник, В. Пахаренка, В. Півторадні, І. Приходько, Г. Сіпаки, К. Фролової... У працях набраних дослідників має місце глибокий аналіз творчості письменників 20-х років, спостереження над особливостями індивідуального стилю прозаїків, висвітлення таких актуальних проблем, як новаторство української прози окремих жанрів тощо. Питання жанрової специфіки, стильової манери повісті 20-х років спеціально не розглядалося.

Метою даної роботи є комплексне дослідження української імпресіоністичної повісті 20 – х років ХХ століття, аналіз її художнього світу та жанрової структури.

---

<sup>22</sup> Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. - К.: Наукова думка, 1966. - Т.3: Українська радянська література. Теорія літератури. - С.36.

## РОЗДІЛ 1

### КОНЦЕПЦІЯ ГЕРОЯ ЯК ЖАНРОТВОРЧИЙ ЧИННИК ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ПОВІСТІ 20-Х РОКІВ

Пізнання зовнішнього світу, дійсності відбувається в першу чергу через пізнання самого себе. Недарма напис – “Пізнай самого себе!”, – зроблений на трикутному фронтоні храму Аполлона в Дельфах, довгі століття змушував людей задумуватися над своїми вчинками, поглядами. Цей клич став основою світогляду імпресіоністів, з чією появою “почалася боротьба не за правильність ідеологій, концепцій чи різних теорій, а за правду пізнання себе”<sup>1</sup>.

Докорінні зміни, що відбулися на початку ХХ ст. в Україні – перша світова війна, революція 17-го року, громадянська війна – змусили людину переосмислити свої погляди і духовні цінності, по-новому оцінити зміни в суспільстві. Перед митцями цього періоду поставало досить складне завдання: правдиво відобразити буремний і складний процес становлення нових форм життя. Як зазначає М.Ласло-Куцюк, “письменникам доводилось, по-перше, розібратись у суперечливих явищах дійсності, розуміти їх рушійні сили і їх перспективи, їх динаміку, а, по-друге, знайти нові засоби їх художнього відображення, оскільки традиційні прийоми прози виявилися недостатніми”<sup>2</sup>.

Письменники-імпресіоністи пізнавали людину в складних умовах становлення нового життя через її думки, почуття, прагнення і дії. Намагаючись з’ясувати у цьому аспекті головну проблему – сенс буття, людина і світ, прозаїки шукають гармонії у взаєминах особи і суспільства. Імпресіонізм, спираючись на екзистенційну естетику, породив новий образ, нову естетичну концепцію людини, яка, прагнучи віднайти себе, все ж залишається самотньою.

Розв’язання проблеми сенсу буття людини, її духовного світу, духовного досвіду у взаємозв’язку із світом взагалі, було об’єктом творчих домагань митців, що сповідували різні художні напрями від класицизму до постмодернізму. Протягом століть людина стає об’єктом наукових і художніх досліджень, які намагаються з’ясувати її сутність, її стан, дії й почуття у певну історичну епоху. Концепція людини і світу постійно змінюється, втілюючись у людських долях і художніх характерах, бо зміни в житті суспільства приводять до змін у житті самої особистості. Кожного разу ця проблема постає цілком новою для людини, яка живе в інших історичних умовах. Отже, вирішуючи певні проблеми свого часу, вона мислить, відчу-

---

<sup>1</sup> Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини у творчості письменника. - Мюнхен: Сучасність, 1977. - С.91.

<sup>2</sup> Ласло-Куцюк М. Українська радянська література. - Бухарест: Критеріон, 1975. - С.55.



ває і розуміє зовсім інакше.

З позицій своєї епохи ми спробуємо проаналізувати внутрішній світ людини, її думки, стан і переживання у складну епоху початку ХХ ст. – від першої світової війни до 1929 – 1930 років, складної доби в житті України. Домінантний тип людини, що формується під впливом певних соціальних зрушень, визначає і домінуючий тип художнього стилю. Слід зазначити, що український національний характер ХХ ст. сформувало життя народу протягом кількох попередніх століть під впливом найрізноманітніших соціально-політичних та морально-психологічних чинників. Польський критик Єжи Коссак відзначав, що “тягар світу і прив’язаність до нього; прив’язаність до межі й низості, які оточують людину, метання між духовними цінностями і потворністю матеріального середовища, породжують неперехідну втрату, усвідомлення трагедії долі”<sup>3</sup>.

Для розкриття суперечностей своєї епохи, революційного руху, політики непу, письменники-імпресіоністи, в першу чергу, звертали увагу на внутрішній світ персонажів і через їх соціально зумовлені думки, почуття, настрої показували відгомін революції на селі та громадянську війну. Митці намагалися пізнати людину в складну добу суспільних потрясінь, але пізнати не в зовнішніх відображеннях, а через духовність, емоційне сприйняття їх рядовим учасником, до того ж не завжди активною особистістю. Революційні події, хаос у країні, невпевненість людей у завтрашньому дні, зневіра, породили нову особистість, людину з розколотою, роздвоєною психікою. Саме така людина стає об’єктом імпресіоністичного твору. Підтвердження цієї думки знаходимо у Ю.Кузнецова, який пише: “Неповторна індивідуальність, самотня й розгублена перед лихим світом, стривожена й розшарпана внутрішніми трагедіями, стає головним об’єктом науки, мистецтва, філософії ХХ ст.”<sup>4</sup>. Підвищену увагу до ідеї смислу життя в імпресіоністичній повісті 20-х років можна пояснити прагненням письменників показати реальну дійсність і людину, як частину всесвіту. Концепція людини цього періоду якісно відрізняється від концепції людини ХІХ ст. Звичайний, стандартний образ, що домінував у літературі ХІХ ст., втрачає свою роль, натомість на передній план “виходить людина стражденна, бунтівна (навіть агресивна), рефлектуюча, втомлена (аж до депресії) і под., тобто з цілісним внутрішнім життям, яка перебуває у трагічній суперечності із зовнішнім світом”<sup>5</sup>. Л.Колобаєва зазначає, що в російській літературі концепція героя поч. ХХ ст. орієнтувалась на “соціальні перешкоди, які розділяють людей

<sup>3</sup> Коссак Єжи. Екзистенціалізм в філософії и літературе: Пер. с польск. - М: Политиздат, 1980. - С.30.

<sup>4</sup> Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. (Проблеми естетики й поетики). - К.: Зодіак-ЕКО, 1995. - С.17.

<sup>5</sup> Там само. - С.182.

одне від одного, формують особистість, вони пройшли крізь людські душі, вкорінилися у свідомості й звичках. І тому безсилами перед ними виявилися всі попередні панацеї і надії людства – віра в бога і любов, навіть найширша – материнська”<sup>6</sup>. Середовище, соціум, представлений в імпресіоністичній повісті, здебільшого не відокремлений від героя, а поданий у формі внутрішніх соціальних установок і моральних орієнтацій.

Проблема зображення внутрішнього світу людини в імпресіоністичному творі стала об’єктом досліджень у 20-ті роки у працях О.Білецького, М.Доленга, М.Зерова, Ф.Якубовського та інших, сучасних літературознавців – В.Агеєвої, М.Жулинського, Ю.Кузнецова, В.Мельника, С.Пригодія та інших, але сучасні дослідники приділяють увагу аналізу імпресіоністичної прози зламу століть і розглядають образ героя в контексті тільки творчості того чи іншого письменника.

Концепція героя в українській імпресіоністичній повісті 20-х років, спираючись на досягнення європейського мистецтва та національну художню традицію, найвизначнішим представником якої був М.Коцюбинський, складалася в руслі тогочасних філософських, моральних, соціологічних концепцій на роль особи в історії. Подібне твердження констатує і В.Агеєва, вказуючи, що імпресіоністична проза рубежу віків демонструвала полісмисловість тексту завдяки “розколотості свідомості індивіда”, складної взаємодії в ній “елементів свідомого й підсвідомого”<sup>7</sup>. Це ж саме стосується й героя імпресіоністичної повісті 20-х років.

Для зображення художнього світу М.Івченко, А.Головка, М.Хвильовий, П.Панч, М.Ірчан, Г.Косинка вдаються до здобутків європейського й українського мистецтва, зокрема, орієнтуються на імпресіоністичну концепцію кольору, актуальний хронотоп. Однак письменників цікавить передусім психологія, духовна сфера життя героя. Підвищену увагу до художнього простору в прозі молодих митців слова можна пояснити впливом М.Коцюбинського та розвитком психологічного імпресіонізму, що найглибше репрезентований в українській прозі у творах цього митця.

Нове покоління української інтелігенції, що прийшло на зміну поколінню “Молодої України”, представлено іменами найяскравіших постатей цього періоду – Б.Кістяківського, В.Вернадського, М.Грушевського, В.Винниченка, які піднімали у своїх творах проблему української національної ідеї. І хоча ХХ ст., зокрема, 20-80-ті роки позначені існуванням України у складі тоталітарного СРСР, проте, за всієї неоднозначності процесів, що відбулися цього часу у сфері культури, 20-ті роки вирізняються надзвичайно активним духовним життям.

---

<sup>6</sup> Колобасва Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX вв. - М.: Изд-во МГУ, 1990. - С.36.

<sup>7</sup> Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. - К., 1994. - С.31.

Філософська концепція національної ідентичності була близька письменникам ХХ ст. Саме тому вони використовують її у своїх творах, інтерпретуючи проблему особистісного роздвоєння, пошуку людиною свого “я”, усвідомлення себе “новою людиною” у зв'язку зі змінами у суспільстві. М.Хвильовий у серії памфлетів, об'єднаних у цикл “Камо грядеши?” (1925) та “Думки проти течії” (1926), обґрунтовує свою концепцію “азіатського ренесансу”, що безпосередньо стосується проблем, пов'язаних з філософським осмисленням української національної ідеї. Літературна дискусія, спричинена цією проблемою, перетворилася у політичний плацдарм: піддається сумніву увесь процес українізації.

Проза 20-х років перш за все цінувала інтенсивність і глибину розкриття внутрішнього світу людини. Ключ до пізнання цього світу письменники шукали насамперед у сфері підсвідомого, в “недрах” психіки героїв, використовуючи для цього нові прийоми й методи психологічного аналізу. Цей аналіз в імпресіоністичній повісті не просто потік думки, переживання автора і героя, а ряд логічно послідовних поетичних асоціацій, з яких виростають образи-символи, образи-метафори, що створюються за законами конкретно-аналітичного або умовно-романтичного світосприймання. Психологічний аналіз служить не лише засобом розкриття характеру героя, але, насамперед, визначає тональність твору, психолого-філософський рівень асоціацій і, зрештою, художню мову.

З середини 20-х років психологізм у літературі визначався революційною критикою як явище анахронічне. Більш того, у ньому бачили таке, що органічно чуже революційному мистецтву, “буржуазне”. Майже однозначним було ставлення соціалістичної літератури й соціологічної критики до психологізму. О.Білецький у статті “Проза взагалі та наша проза 1925 року” писав: “Поруч шукання зовнішньої динаміки (сюжету) йшло відкидання “психологізму”, що його так любила література ХІХ віку. Колись, щоб похвалити письменника, за нього говорили: “Він – великий психолог”. Тепер настали часи, коли психологічна аналіза стала річчю, гідною осуду”. Вчений продовжує думку, вказуючи на причину зневаги психологізму в тогочасній прозі: “Мимоволі надходить сумнів: чи не тому психологізм засуджено, що це скидає з письменників багато труднощів, для них не подоланих”<sup>8</sup>. Справді, слушно зауважив дослідник, проте це стосувалось “масових” пролетарських письменників, які обирали прості теми й викладали в усталених формах. Митці ж високого рівня орієнтувалися на класику, і їх майже не зачепив апсихологізм, що насаджувався вульгарно-соціологічними теоріями.

Потреба писати про те, що відчуває, думає і говорить проста людина з народу, в естетиці української національної ідеї пов'язувалась із функцією

---

<sup>8</sup> Білецький О. Проза взагалі і наша проза 1925 року // Червоний шлях. - 1926. - №2. - С.128.



літератури – з її завданням показати нового героя, його мету і роль у тогочасному суспільстві, зв'язок із загальнолюдськими ідеями. Концепція людини органічно поєднує в собі всі аспекти творчості письменників. Авторська концепція людини найповніше втілюється в характеристиці літературного героя, хоча останній далеко не вичерпує її. Герой твору є до певної міри художнім аналогом певного суспільного типу. Персонаж повістей 20-х років – це людина того часу, буремної доби революції й громадянської війни – зображений у різних ракурсах і різними художніми засобами. Зображення характеру поступається в українській літературі поч. ХХ ст. відтворенню психічного процесу, тобто взаємозв'язку станів та настроїв особистості, тому потоку почувань, у плині яких індивідуум усвідомлює зовнішній і внутрішній світ.

У зображенні внутрішнього світу майстри слова спираються на досвід своїх попередників, на загальні принципи естетики імпресіонізму. Віддаючи перевагу імпресіоністичній стильовій манері над реалістичною, молоді прозаїки керуються у своїй творчості почуттєвим, що ґрунтується на процесі самоспостереження. Увага до внутрішнього світу простої людини, утвердження її невечерпної, самоцінної індивідуальної особистості є характерною ознакою імпресіоністичної стильової течії. Дослідження душі людини і в нормальному, і в екстремальному стані є однією з прикметних рис творів, написаних у стилі психологічного імпресіонізму. Головний момент його полягає у зображенні внутрішнього життя не так через зовнішні вияви, як через внутрішнє – взаємодію свідомості, підсвідомості, самосвідомості, що зумовлюється внутрішнім конфліктом особистості.

Домінантою у творах молодих прозаїків є психологічний аспект, традиція якого в українській літературі продиктована впливом Ф.Достоевського та європейської літератури (Е. і Ж.Гонкури, К.Гамсун, М.Пруст, Р.Музіль та інші). На початку ХХ ст. своєрідні “психологічні студії” мають місце у творчості М.Коцюбинського (“Цвіт яблуні”, “Intermezzo”), В.Стефаніка (“Камінний хрест”, “Новина”), О.Кобилянської (“Людина”, “Царівна”). Усе краще, узятє в цих майстрів слова, творчо розвивають письменники 20-х років – Г.Михайличенко, А.Головко, М.Хвильовий, М.Івченко, В.Підмогильний, Г.Косинка, М.Ірчан, Ю.Яновський та інші, підносячи мистецтво слова на новий щабель духовності. Їх цікавить не стільки подія, скільки психологічне підґрунтя, відтворення того, як зовнішні чинники позначаються на почуттях персонажів, на плинності й зміні їх настроїв і переживань.

Спираючись на кращі здобутки світової літератури і розвиваючи традиції української прози, письменники-імпресіоністи багато роблять для того, щоб у літературі домінував саме психологічний аспект аналізу дійсності. Прагнення якнайповніше відчути стан і порухи людської душі за тих чи інших обставин було провідним для письменників 20-х років. Показуючи героїв у дії, прозаїки вказували наскільки складний світ людської душі, як

тісно переплітаються істинні поривання і прагнення наслідувати надумані ідеали; як в реальній дійсності, в суворих перипетіях революційної боротьби, яка потребує відповідальних рішень, корегуються почуття, ламаються ілюзії, оманливі переконання. Дуже часто у повістях цього стилю звучить мотив фанатичної віри й втрачених ілюзій. Ця проблема не нова в українській літературі, згадаймо, “Борислав сміється”, “Перехресні стежки” І.Франка, “Fata morgana” М.Коцюбинського, проте в імпресіоністичному творі вона виконує роль психологічного еквівалента. Персонажі імпресіоністичної повісті втрачають віру в краще майбутнє, бо ламаються моральні й духовні засади, руйнуються сім’ї, відбувається внутрішній злам у психіці людини, її духовна драма. Двоїстість персонажів у творах цього стилю очевидна у поглядах і діях героя і його alter ego (Я і Ти з “Червоного роману” А.Головка, Гордій з повісті “Можу” цього ж автора, Лец-Отаманів – “Голубі ешелони” П.Панча, Анарх – “Санаторійна зона” М.Хвильового, Туманов – “Без козиря” П.Панча). Роздвоєність “Я” героя у творах українських митців слова зумовлена ще й національною ідентичністю та суспільною ситуацією цього періоду.

Трактування революції як глобального зрушення духовних шарів визначає основне спрямування “Червоного роману” А.Головка, “Голубих ешелонів”, “Без козиря”, “З моря” П.Панча, повісті М.Івченка “Горіли степи”, М.Хвильового “Санаторійна зона”, Ю.Яновського “Байгород”. Особливо яскраво можемо простежити це на прикладі сім’ї Кравзе (повість “Горіли степи” М.Івченка). Дочка Кравзе – Мірта, широко вірить у сяйво “червоної зірки”, стає на бік революції, йде з сім’ї. Вона потрапляє в оточення більшовиків. Проте ця віра з часом гасне, бо дівчина розуміє, що вона – людина не їх кола, її мрія далека від дійсності. Син Йоган йде до білих, але теж не знаходить правди, втікає із залишками армії за кордон.

Духовні цінності, що збагачували, піднімали нашу націю віками, у воєнний період, коли навкруг панує хаос, втрачають свою вагу: “Що то значить – чесність, гуманність, братолюбство і низка інших цяцюк, які людиність вигадала, коли вони не мають ніякого ґрунту під собою. В ім’я братолюбства і справедливості криваві ріки стікають в землю, в ім’я справедливості люди пухнуть з голоду”, – зізнається студент-богослов Стефан Кравзе<sup>9</sup>. Залишивши богословську науку, він переходить на бік спартанців. Рядовий солдат Богиня (“Голубі ешелони” П.Панча) наголошує на бездуховності, жорстокості на війні: “... коли ми були на фронті, то кололи й різали, ... словом, усіх підряд. І ніхто ніколи, навіть той самий піп, не казав мені, що це гріх або не можна цього робити, а, навпаки, чим більше я вбивав, тим

---

<sup>9</sup> Івченко М. Робітні сили: Новели, оповідання, повісті, роман. - К.: Дніпро, 1990. - С.265. Далі, цитуючи повісті письменника, вказуємо назву твору і сторінку.

більшу получав нагороду, навіть до георгіївських хрестів”<sup>10</sup>. М.Ірчан у повісті “Карпатська ніч”, змальовуючи жахи першої світової війни, зазначає, що війна – це “нескінчена монотонність страждань”, що чорною пеленою окутує світ, у якому людина губиться, “занурюється у нічну пітьму і розпливається в ній”<sup>11</sup>, гине. Це спіткало й Матвія Шавалу, котрий “пропав з своїм боєм, своєю роздвоєною душею і своїми думками” у цій пітьмі (“Карпатська ніч”, 57). Розкриттю роздвоєної субстанційної сутності Матвія Шавали сприяє у творі використання імпресіоністичної поетики. Пошуки свого “я” у період кардинальних змін життя суспільства, “своєї епохи” нерідко закінчуються трагічно, бо Гордій (“Можу” А.Головка) смертельно хворий, головний герой (“Землі дзвонять” М.Івченка) відчуває себе зайвим у своїй сім’ї, Матвій Шавала (“Карпатська ніч” М.Ірчана) божеволіє, бо руйнується його остання надія, а “пошуки епохи” уявляються Хлоні (“Санаторійна зона” М.Хвильового) “прекрасною незнайомкою, яка вискочила, схопила мене в обійми, затуманила мій мозок і раптом зникла. Я метнувся: де вона?.. Але її вже нема!”<sup>12</sup>.

Імпресіоністичний конфлікт будується на суперечності людського бачення світу та реальності, а, отже, за своїм характером є внутрішнім. У цьому конфлікті контурно просвічується ментальність доби, і хоча він в цілому індивідуалізований, узагальнюючий тон не виключається.

Людина губиться у такому хаосі подій, усамітнюється, прагне заглибитись у себе, пізнати своє ество і з’ясувати своє місце у такому суспільстві. У передчутті неминучої загибелі Матвій Шавала намагається підвести підсумок прожитого, осмислити своє життя і самого себе. Америка наклала тяжкий відбиток на фізичний стан героя: знесиленим “старим дідуганом” у 40 років з’являється він на весіллі своєї дочки. (Обряд весілля – це продовження народнопоетичної традиції в українській прозі). Прийнята правда про чудове життя за океаном в дійсності стає ілюзією і приносить за собою дуже багато розчарувань у житті героя, що само собою веде до усамітнення. Проблема ізольованості та самотності людини у повісті М.Ірчана виступає на перший план.

Матвій Шавала – самотній, морально розчавлений “коліщатами війни”, шукає спасіння у духовній опорі – молитві до Христа. Імпресіоністичні мазки найпомітніші саме у звертанні героя до Бога:

“Я бачу тебе, Христе... Прийдіте, поклонімся ко Христу...”

---

<sup>10</sup> Панч П. Голубі ешелони. - К.: Держ. вид-во України, 1928. - С 299. Далі, цитуючи повісті, вказуємо назву і сторінку.

<sup>11</sup> Ірчан М. Карпатська ніч. - Вінніпег, Канада, 1924. - С.57. Далі, цитуючи повість, вказуємо назву твору та сторінку.

<sup>12</sup> Хвильовий М. Твори: У 2 т. - К.: Дніпро, 1990. - Т.1. - С.455. Далі, цитуючи твори автора, вказуємо назву твору та сторінку.



... Кров... на тобі кров за правду, а за віщо на нас?..

А ми самі... Я бачу тебе спасителю ...

І склонився на сніг і цілував його і тремтів у гарячці. А за хвилину раптово встав, знову вдивився у біліючі куші і якимось з жалем проговорив:

— Вже нема тебе, але я бачив... Я перекажу всім...

Підніс голову й руки в гору і кризь сльози мовив:

— Сину божий! Я негідний того. Ти наказав голосити твою правду, а я такий маленький... Я не зраджу тебе..." ("Карпатська ніч", 174). Остання молитва героя передає стан збуреної, доведеної до розпачу душі. Віра у Христа настільки сильна у Матвія, що навіть сповідь героя автор подає у запльованій, перетвореній на військовий шпиталь церкві, що самотою стояла на руїнах бойківського села "як німий свідок людського божевілля і єдина згадка людського спокійного життя" ("Карпатська ніч", 36). Цю народну святиню не посмів зруйнувати ніхто. І хоча автор називає церкву сиротою, проте саме храм допомагає солдатам усвідомити правду дійсності, правду життя рядового солдата, маленької людини – Матвія Шавали й самих себе. Зруйновану, пошкоджену обстрілами церкву, що стає оплотом солдатів, змальовує й А. Барбюс у повісті "Вогонь". Віра у Христа, у його заповіді дає Матвієві терпіння і покору, силу в далекій Америці.

І коли змученому селянинові здається, що "вже нема Бога. Вмер Бог, застрелили його, вбили" ("Карпатська ніч", 176), тоді руйнується остання надія, і Матвій божеволіє. У хворих мареннях героєві ввижається Христос (і "товариш Янас", як учень Христа), що розсудить зневірених людей і покарає несправедливість. Це "велике горе доброго Матвія Шавали" змушує кожного задуматися над своїм життям, бо "кожен жахався думкою, що й з ним може статися те саме" ("Карпатська ніч", 178).

Матвій Шавала намагався пізнати життя розумом, проте усвідомлював, що його розум не може всього осягнути, бо він неграмотний. Саме відчуття своєї темноти й безпорадності найбільше гнітило Матвія, лягало на серце "тяжким каменем". Таких, як Матвій, людей, відірваних від праці, кинутих у горнило війни (особливо молодих), пізніше назвуть "втраченим поколінням". Молоді бійці М. Ірчана, А. Барбюса, Е.- М. Ремарка поповнили цю когорту.

У повісті "Карпатська ніч" М. Ірчан розкриває українського селянина як людину, хоч і побиту зовнішніми обставинами та внутрішніми комплексами, але в той же час і як індивіда – з широкою гамою особистих прагнень, глибоких почувань і мрій. Поведінка людей часто виявляється ширмою, за якою не видно справжньої істинності, внутрішнього світу персонажів. Пізнання суворой правди викликає ізоляцію людини від цього зовнішньо-ілюзорного світу. Тому самотність людини серед хаосу ілюзій цілком виправдана. Вона наскрізь проникає у твори імпресіоністи української та світової літератури, в яких піднімається дана проблема.

Державний педагогічний університет  
Кіровоградська  
БІБЛІОТЕКА

Проблема людини і світу, їхнього взаємозв'язку і відчуження, внутрішнього конфлікту і трагедії поглиблюють уявлення про духовний, психічний світ особи. Домінантним аспектом психіки героя є потік думок, асоціацій, вражень, спогадів, пов'язаних, насамперед, з перебігом переживань. До такого висновку, досліджуючи проблеми імпресіонізму у французькій прозі XIX – поч. XX ст., приходять і Є.Євнина, зазначаючи, що образи постають перед нами розщепленими і роздробленими на окремі, не завжди приєднані одна до одної частини. У Пруста із великого світу масштабних суспільних подій дія йде у внутрішнє життя, переноситься в план особистого відчуття, сприймання, спогадів і самоспостережень наратора<sup>13</sup>. Заглиблення героя у спогади чи мрії відбиває те, що він переживає саме у цю мить і пов'язане з його сприйняттям дійсності: “Він – син свого народу, – зізнається Лец-Отаманів ( “Голубі ешелони” П.Панча). – Він для нього шукав визволення, заради нього взявся до зброї. Він бур, героїзмові якого уклонився весь світ” (“Голубі ешелони”, 245). Автор не інтерпретує ніяких фактів дійсності, нікого й нічого не описує, саме тому дійсний образ людини розкривається перед читачами через внутрішні монологи, невласне пряме мовлення, “потік свідомості”, що стають спробами самовиправдання і прагненням збагнути зміни у своєму житті, осмислити навколишню дійсність: “До цього часу він (Лец-Отаманів – С.Ж.) твердо знав лише одне, що він є ширій українець і козак. За долю свого народу він ладен був, не вагаючись жодної хвилини, віддати своє життя, свої здібності, все, що мав, аби здобути справжню волю для свого народу. Панство за гетьмана Скоропадського показало свою зв'язчу натуру, і воно переважно чуже. Але що йому панство? Він – мужиків син і тому вважає всіх панів за таких же ворогів України, як і руських. “А чи вороги руські?” – запитав він сам себе й відповів: “Історично так, фактично ж на сьогодні до влади стали більшовики-інтернаціоналісти, значить, із ними можна буде говорити” (“Голубі ешелони”, 232). Персонаж імпресіоністичної повісті у момент зображення завжди перебуває у стані душевного розпачу, самосповіді, немов звітує перед самим собою. Це звіт роздвоєної особистості, одна частина якої прагне прекрасного, світлого майбуття (прикметно те, що картини щасливого майбутнього з'являються лише у мріях або у снах), а інша – розуміє свою дійсну сутність. Прикладом є образ Гордія у повісті А.Головка “Можу”, який мріє про радісну працю робітників і селян, проте усвідомлює свою приреченість – “місяць, два – і все”. Саме це спричинює усамітнення героя: “Ну, він – вдома. Але такий чужий і непотрібний він тут. Чужий і непотрібний, бо хворий”<sup>14</sup>. Осмислення сенсу життя

<sup>13</sup> Євнина Е. Проблема літературного імпресіонізму і різні тенденції його розвитку во французькій прозі кінця XIX і поч. XX століття // Імпресіоністи, їх сучасники, їх соратники. - М.: Искусство, 1976. - С.276.



героєм “Можу” втілене в аналізі смислу свого існування.

Прикметно те, що імпресіоністи, фіксуючи певні моменти потоку життя, зображують людину у теперішньому часі, зводячи актуальний хронотоп до обмеженого часового простору. Саме передача сиюхвилинної миті життя, зазначає Є.Євнина, веде до того, що “замість довгого дискурсу у минуле героїв, на певні людські відносини падає моментальне світло, що вихоплює із всього людського життя лише один драматичний момент, який враз розкриває все жалюгідне, смішне, іноді трагічне життя”<sup>15</sup>.

Часовий простір у “Гармонії” Г.Косинки охоплює декілька днів, проте насичених подіями. Василь Гандзюк за крадіжку проса потрапляє у тюрму, де відчуває осуд своїх співкамерників, а також свою неграмотність: на питання якої він нації, відповідає: “Православної”, і цим викликає сміх у військових. Цей невеликий епізод із життя сільського хлопця, який був “перший парубок у Піях”, а тепер відчув безглуздість свого вчинку, бо немає “ніякої пошани й поваги такому мізерному злодієві”<sup>16</sup>, відтворює трагізм тисяч Гандзюків. Автор невеликими штрихами змальовує нелегке життя сільської родини: і матір, яка намагається прогудувати сім'ю, і дочку Гальку, яка приїхала з міста, де була покоївкою у панів, і синів – старшого Василя, який, хоч і не боїться роботи, проте мріє про легкий хліб, і меншого Грицька, найзаповітнішою мрією якого є гармонія.

Зростає увага до психічних реакцій героя, адже письменники звертають увагу на асоціативний характер людського мислення, для якого характерні швидкоплинні перебіги, мости, перекинуті від безпосередніх спостережень до спогадів про пережите. Психологічне письмо справді складне, активне, відносно самостійне, бо воно “внаслідок відображення “перетворене” людським розумом”<sup>17</sup>. Роль психологічного еквівалента у повісті відіграє об'єкт зображення, на що вказує І.Денисюк: “Психологізм стає тою вибуховою силою, яка розсаджує з середини стару форму повісті, новели чи оповідання і витворює нову. Змінився об'єкт спостереження, змінилися співвідношення героя і тло, сюжет, композиція, характер зображуваної події. Подія відбувається не зовні, а в душі людини. Внутрішні катаклізми – це теж подія”<sup>18</sup>. Отже, “чіткості й глибини психологічного малюнка

---

<sup>14</sup> Головка А. Можу // Червоний шлях. - 1923. - №1. - С.36. Далі, цитуючи повість, вказуємо назву твору, номер журналу та сторінку.

<sup>15</sup> Євнина Е. Проблема літературного імпрессионізму і різні тенденції його розвитку во французькій прозі кінця XIX і поч. XX віка. - С.270.

<sup>16</sup> Косинка Г. Гармонія: Оповідання. Публіцистика. Спогади про Григорія Косинку. - К.: Дніпро, 1988. - С.272. Далі, цитуючи твори автора, вказуємо назву твору й сторінку.

<sup>17</sup> Фашенко В. Вибрані статті. - К.: Дніпро, 1988. - С.50.

<sup>18</sup> Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX - поч. XX ст. - К.: Вища школа, 1981. - С.112.



можна досягти, поєднуючи дійове “об’єктивне” розкриття характеру з психологічним аналізом мотивів поведінки героїв”<sup>19</sup>. Предметом психологізму є відображення внутрішньої єдності психічних процесів, властивостей, дій, настроїв і поведінки людини.

Письменники-імпресіоністи чудово володіють психологічним письмом, уміють органічно поєднувати побутове й психологічне, міфологічність і філософічність.

Для психологізму Головка, Хвильового, Івченка, Ірчана, Панча характерна не тільки роздвоєність, але й єдність свідомого і підсвідомого у людській психіці. Зокрема, показуючи стан Матвія Шавали, М.Ірчан подає картини минулого, які пливають у свідомості одна за одною: він “згадував ціле своє життя і хоч було воно тяжке та болісне, але в порівнянні до сучасності видалося гарним, спокійним, певним. Тому й переносився Матвій своїми думками в далекі забуті дні” (“Карпатська ніч”, 57-58). Передаючи психічний стан людини, автор спирається на свідомі й підсвідомі імпульси, наукове трактування яких знаходимо у працях зарубіжних психологів, бо саме “вчення Фрейда, Бергсона та інших сприяло на початку ХХ ст. глибшому проникненню митців у сферу свідомості й підсвідомості людини, а з іншого, безсумнівно, роздрібнювалося і закривалося від них те цілісне й логічно ясне уявлення про реальний світ, яким відзначалися твори великих реалістів ХІХ ст.”<sup>20</sup>.

Карл Густав Юнг твердить, що підсвідомість людини є активною постійно, але процеси підсвідомості найчастіше з’являються на поверхні свідомості тоді, коли людина спить і є ментально пасивною, або коли вона збуджена, перебуває в стані афекту, або коли хвора<sup>21</sup>. Це підсвідоме виринає на поверхню свідомості героя повісті А.Головка “Зелені серцем” Яшка Іщенко, збудженого, рефлектуючого. Звістка про страшне лихо, що сталося вдома – загибель коня-годувальника – дуже вразила хлопця, який, згадуючи листа, в уяві малює цю картину за допомогою нових деталей, міняє ракурс бачення. Опис цього трагічного епізоду вперше зустрічаємо у листі сестри: “Та ще оце нещастя в нас трапилось, – як без голови ходимо. Санько коняку підрізав ралом. Покинув на ниві, а вона схарпудилась, видно, чогось і гайнула степом. Добре ще, хоч вужі мотуз’яні були – попереривались”<sup>22</sup>. Втрата коня для селянської родини віщувала голод і наймитування, і тому автор

---

<sup>19</sup> Див.: Яковлева Л.К. Проблеми реалістичної поетики в літературно-критичних працях Д.Джеймса кінця ХІХ - поч. ХХ ст. // Поетика. - К.: Наукова думка, 1992. - С.111.

<sup>20</sup> Евнина Е. Проблема літературного імпресіонізму і різні тенденції його розвитку во французькій прозі кінця ХІХ і нач. ХХ века. - С. 276.

<sup>21</sup> Юнг К.-Г. Архетип и символ. - М.: Ренессанс, 1991. - С.27.

<sup>22</sup> Головка А. Зелені серцем // Червоний роман. - 1924. - №4-5. - С.21. Далі, цитуючи повість, вказуємо назву твору й сторінку.

вживає порівняння: “як без голови ходимо”, підкреслюючи рівносильність цих значень. Ця картина ще кілька разів постає у розпаленій свідомості героя у найнапруженіші моменти його життя. Спогад вривається у свідомість Яшка і в хвилини смутку, і в радісні хвилини. Ті події, що їх малює Яшкова уява, рельєфніші, актуальніші для героя, ніж те, що відбувається з ним насправді.

Герой імпресіоністичного твору повністю переживає події у підсвідомості, думки його іноді плутані, бо живе він у своєму внутрішньому світі, але дійсність не відокремлена від нього, вони перебувають у певному співвідношенні. Це, зокрема, спостерігаємо у повістях – “Можу”, “Пасинки степу” А.Головка, “Остапі Шапталі” В.Підмогильного, “Санаторійній зоні” М.Хвильового, “Землі дзвонять” М.Івченка, “Карпатській ночі” М.Ірчана, “Поza межами болю” О.Турянського. А.Головка, звертаючись до підсвідомого, надає значення винятковому, індивідуальному.

Роздвоєність і злиття свідомого й підсвідомого зустрічаємо й у повісті “Червоний роман”: “— Большевики відступають.

Серце в тебе з болем стиснулося й заніміло. Раптом (чому те здалося тобі?) – пригадалось раптом обличчя прапорщика Петленка... Пригадалося, як він казав бувало:

– Та земельки десятинок 20-30. Господарствочко. Воли круторогі, садочок..., пчілки... А ну ж хлопці, співніть!

Хлопці співали:

Ще не вмерла Україна і слава і воля,

Ще нам браття-козаченьки усміхнеться доля!”<sup>23</sup>

Герой “Червоного роману” А.Головка – безіменна особа, тому ця безіменність сприймається як засіб узагальнення. “Я” – оповідач і “Ти” – селянин – це не два персонажі, це дві іпостасі роздвоєної особистості, між якими протягом усього твору ведеться ідейна боротьба, вони протистоять один одному в діях і в поглядах. (Сучасні літературознавці В.Агеєва, В.Мельник, В.Пахаренко, Г.Сіпака вважають, що герой у “Червоному романі” один, з роздвоєною психікою, світовідчуттям). Голос я-оповідача переважає у творі, а голосу ти-селянина ми майже не чуємо. Повість побудована у формі діалогу Я і Ти, або діалогізованого внутрішнього монологу наратора, який звертається до уявного співрозмовника. Я-оповідач постійно перебуває поряд з Ти, полемізує з ним, переконує. Я і Ти – це свідоме і підсвідоме у психіці героя. “Я” свідомо вливається у ряди більшовиків, з’ясувавши для себе, що їх політика, гасла й дії переконливіші, ніж дії стихійних борців за незалежну Україну, що вночі “ходили на роботу”, “квиталися” з ким-небудь, а вдень знову в ліс – відсипатися. За кого б не воював герой (Ти), підс-

<sup>23</sup> Головка А. Червоний роман // Червоний шлях. - 1923. - №4-5. - С.48. Далі, цитуючи повість, вказуємо назву твору й сторінку.

відомо він завжди мріяв про свій хутірець, землю, щасливе сімейне життя. І як тільки мова заходила про припинення війни, хоч і на короткий час, Ти йшов додому. А Головка ставить на перше місце Я, воно й перемагає над підсвідомим Ти.

Проблема конфлікту між свідомістю й підсвідомістю не нова, цей аспект є домінуючим у творах Ф.Кafka (свідомість тут виступає символом добра, а підсвідомість – зла, і йде одвічна боротьба двох протидіючих сил у психіці людини), М.Кошобинського “Цвіт яблуні”, “Лялечка”, І.Франка “Перехресні стежки”... Те ж саме спостерігаємо у новелах В.Стефаніка, зокрема у “Новині”, де зло з’являється у підсвідомості героя – намірі вбити двох своїх малих дітей. Трохи іншу інтерпретацію Стефанікової “Новини” подає Л.Яновська в оповіданні “За високим тином” (1902).

Подібне бачимо у повісті-поемі О.Турянського “Поza межами болю”. Зло – це “людське озвіріння” на війні, яке протистоїть ідеї людяності і добра, і “ця ідея – це поки-що іскра під попелом людського самолюбства і звирячості”<sup>24</sup>. Страшний “шлях смерті”, на який ступили полонені австрійської армії, привів до того, що “замучені голодом, морозом і безсонними ночами вони попадають у сумерк підсвідомості, яка хвилями зникає, то знов деколи переходить у повну несвідомість.

І їх уяву огортає серпанок сонячних привидів і божевілля.

Їхня свідомість похожа тепер на сонце” (“Поza межами болю”, 46-47).

О.Турянський у повісті подає ще одне трактування категорії свідомості-підсвідомості – це одвічна боротьба світла й темноти: “сонця майбутнього” й “темноти несвідомості”.

Розкриваючи глибину підсвідомості героя, автори вказують на його роздвоєність. Роздвоєне ество наратора чи персонажа найповніше виражається через внутрішні монологи, у повсякчасних спробах самовиправдання. Герої повістей М.Івченка – селяни, інтелігенти, – переважно романтичні натури, що прагнуть позбутися “сірого безбарвного життя”, пориваються до високих мрій, проте, зневірившись у своїх силах, не бачать виходу із цієї буденності, спокійно плывуть за течією. Так герой повісті “Шуми весняні” (1918) Василь Павлович, земський агроном, що приїхав після закінчення столичного інституту у повітове містечко, живе прагненням дочекатися чогось небуденного, надзвичайного, та байдужість і погорда до місцевих жителів, “скрашені” хіба що короткочасними інтимними захопленнями, врешті-решт завершуються холодним песимізмом, певністю, що в житті “взагалі нема нічого цікавого, яскравого” (“Шуми весняні”, 104). Рутину повітового містечка поступово затягує Василя Івановича у своє лоно, і навіть пропозиція сусіда поїхати кудись, щоб “нудота не заїла”, щоб у цьому

---

<sup>24</sup> Турянський О. Поza межами болю: Повість-поема; Син землі: Роман; Оповідання. - К.: Дніпро, 1989. - С.80. Далі, цитуючи повість, вказуємо назву твору й сторінку.



оточенні, де “ні одної ясної думки”, а “якесь непорушна тупість, ворожість. Се просто сама косність провінціального міста” (“Шуми весняні”, 40), не приваблює його. Ця сірість, буденність майже довела до драматизму й Ольгу Павлівну (персонажа цієї ж повісті): “... оця нудота міста, ця косність розбила наше життя” (“Шуми весняні”, 49). Якщо в думках персонажі прагнуть позбутися “отієї обставини, серед якої живуть” (“Шуми весняні”, 45), то насправді не намагаються урізноманітнити своє життя, натомість стають “обивателями”. Винні у цьому випадку самі мешканці, які з погордою ставляться один до одного й не бажають змінити своє існування. Нестабільність у реальному житті спричинює дисгармонію душі: “Я їду бадьорий (Василь Павлович – С.Ж.). Щось голосно співає в мені якусь дужу пісню. Ні, то якась нова звірина десь всередині сміється: ха-ха-ха!” (“Шуми весняні”, 94). Найяскравіше внутрішні протиріччя, нестабільність героя спостерігаємо у діалозі із коханою Наталкою: “Моя душа вся наче подвоїлась – одна частина, як і раніше, лине до тебе, а друга стала байдужою до всього, все їй здається сірим, Наталю, нецікавим” (“Шуми весняні”, 101). Звертаючись до коханої із словами ніжності, герой відчуває певну силу, яка протистоїть радісним почуттям, діалог у даному випадку переходить у невласне пряму мову: “Але ж се сталося так несподіванс, – говорю я їй і почуваю сам, з якою потугою і яким нещирим голосом звертаюсь я до неї. В самій глибині у мене піднявся хтось інший, холодний і насмішкуватий, байдужий і до засмученої зорі, і до юної дівчини, яка так болісно і самотньо ридає над власною молодістю. І немає в мене сили протестувати проти того гидотного почуття, яке піднялось в мені” (“Шуми весняні”, 93). Назва повісті симптоматична, що зумовлює подвійне символічне значення. “Шуми весняні”, що навіювали гарний настрій, хоч іноді надихали Василя Павловича на добрі справи, врешті-решт проходять, і герой зостається сам із власними спогадами, запитаннями, які залишаються риторичними: “Проходять шуми весняні. Лише відгуки останні залишили. Наспівали, наспівали, та й одійшли. Але чому такий глибокий смуток залишили на серці? Чому зоставив він такі глибокі скорботні ноти?” (“Шуми весняні”, 108).

Подібний на Василя Павловича і герой повісті М.Івченка “В рідній оселі”, – бухгалтер торговельної фірми у великому місті – Панас Кирпуля. Приїхавши у село до рідних, переймаючись усіма незгодами батьків і братів, пізнаючи всю застиглість рутинного сільського життя, він чує внутрішній поклик до рідної оселі, шкодує за втраченими літами у місті, бо “кров хліборобська тягла до земель рідних”. Проте все це залишається тільки мрією, розбиваючись об немилосердну конкретну реальність: Панас у рідній оселі відчуває себе відчуженим, відірваним від свого генетичного коріння. У цьому й полягає драматизм стану душі героя. (У дечому мав рацію О.Білецький, зауваживши, що у творах М.Івченка, особливо ранніх, “з різними відтінками повторюється, по суті, одна дійова особа, оточена

різними іншими”<sup>25</sup>).

Фіксуючи прояви психічного життя героїв, їх миттєві враження, переживання вчорашнього селянина, відірваного від землі, чи інтелігента, котрий змушений покинути місто, шукаючи пристанища у рідному селі (проте вже чужому для нього), М.Івченко не вдається до сільської ідилії, якою так захоплювалася народницька проза. Ліричний герой повісті М.Івченка “Землі дзвонять” почуватся закинутим між сільським і міським життєвим ладом. Шукаючи притулку, душевного заспокоєння, він йде з міста в село. Та бажаного спокою тут не знаходить. Сім'я розпадається, бо люди налякані новим життям, думають перш за все про задоволення матеріальних благ, а ліричного героя мирські проблеми майже не цікавлять. Він постає перед нами заглибленою у свій душевний світ самотньою особистістю, з глибоким філософським світосприйманням: “На сьогодні життя – це велика скорботна книга наша. Треба в ньому знайти радість, бо вдруге не будете жити, бо вдруге не визнаєте радості” (“Землі дзвонять”, 432).

У повісті “В тенетах далечини” (в пізнішому варіанті “Напоєні дні”) М.Івченко через напружені роздуми над феноменом людського буття, його зв'язку з вічністю та “душею” рідної землі, приходять до розкриття драматизму, як стану душі особистості, яка відчула дисгармонію своїх стосунків із середовищем і від цього страждає, шукає розв'язання навислого над нею морального конфлікту. Письменник звернувся до постаті Григорія Сковороди – філософа і поета XVIII ст. Герой цього твору постає перед нами як людина, наділена великими природними здібностями, але реалізувати їх він не може, бо немає суспільних умов для цього. Сковорода хоче донести до людей все те, що знає сам, але, зіткнувшись з реальністю, розуміє, що його думки, прагнення не будуть належно сприйняті й поціновані тими, з ким він у даний момент спілкується: не проросте з них буйно зерно, бо мало хто розуміє його помисли; дуже важко серед сірості, буденності знайти споріднену душу, яка розуміє й поділить з тобою твої помисли. Але герой не впадає у відчай, він у постійному пошуку й намагається донести ті зерна мудрості, до яких сам дійшов. “Вічність, – говорить Григорій Сковорода. – Це споконвічна сила, що породила туманності”. Але у кожній туманності лежить “нова можливість безконечної творчості, початок величезної путі”, який приведе “на перси вічності”. Тому “треба спізнати в кожному подиху життя голос вічності – тоді стане велика світова гармонія” (“Напоєні дні”, 32-33). Філософ Сковорода намагається досягти цієї гармонії, пізнати голос вічності.

Герої М.Івченка байдужі до власного майбутнього, цілковито бездіяльні, пасивні спостерігачі життя – і саме тому винятково чутливі до найдрі-

---

<sup>25</sup> Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року // Червоний шлях. - 1926. - №3. - С.134.

бніших проявів природного життя. Ця підкреслена безсторонність була програмовою рисою імпресіонізму. Імпресіоністичний стиль найяскравіше представлений у повістях М.Івченка, Г.Косинки (з найменшими вкрапленнями інших стилів). М.Івченку закидали звинувачення у цілковитій нейтральності описаних подій і героїв, проте це саме можна приписати й іншим письменникам, що у своїх творах зверталися до імпресіоністичної поетики. Ю.Меженко писав: “В спокою Івченковім є байдужість до долі своїх героїв”<sup>26</sup>. Але справа полягала не у байдужості, а в настанові на відтворення сприйнятого, побаченого, як воно є, без жодної відстані, проміжної ланки.

Суто екзистенційна проблема – проблема сенсу буття в імпресіоністичній повісті прямо пов'язана з філософськими категоріями життя та смерті, свободи та несвободи. Спираючись на наукові положення К.Ясперса, М.Гайдеггера, Ж.- П. Сартра, А.Камю, сучасні дослідники відзначають: “Людина, зокрема людина ХХ ст., відчуває певну абсурдність у світі, і тому незадоволена, відчужена, перебуває у відчаї. Тільки свобода людини та свобода вибору дають їй змогу самовиявитися, самовиразитися і надати сенсу своєму існуванню; водночас такий вибір пов'язується із відповідальністю перед собою та перед іншими”<sup>27</sup>. Філософи-екзистенціалісти вважали, що основним каталізатором людської дієвості виступають людські відчуття, бо саме відчуття неспокою, відчаю, загрози смерті приводить до самоаналізу, який може завершитися висновком про потребу самореалізації.

Внутрішня свобода індивіда постійно перебуває під загрозою “впасти-у-реальність” та втрати автентичності людського існування, що веде до внутрішнього роздвоєння та усамітнення особистості. Остап Шаптала (“Остап Шаптала” В.Підмогильного) після смерті сестри намагається відійти від проблем реальності, втрачає зв'язок із суспільством, бо вважає, що людина вільною може бути лише після смерті, адже у цьому світі над нею завжди тяжітиме сила тих обов'язків і обставин, які від неї не залежні. Підсвідомо Остап визначає для себе, що краще смерть, ніж хаотичне життя, проте реальність іноді змінює його наміри і це веде до трагедії особистості. Внутрішню екзальтацію Остапа Шаптала автор мотивує прагненням героя до самотності, бо цей стан приносить йому заспокоєння, рівновагу: “Почуття самотності як кішечка прийшло до нього, почало ластитись та зігрівати тіло”<sup>28</sup>, “свідомість її (самотності – С.Ж.) залила йому душу теплом” (“Остап Шаптала”, 207). Правда, слід зауважити, що повість

<sup>26</sup> Меженко Ю. Про твори Михайла Івченка // Життя й революція. - 1926.- №10. - С.44.

<sup>27</sup> Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /За ред. М. Зубрицької. - Львів: Літопис, 1996. - С.243.

<sup>28</sup> Підмогильний В. Остап Шаптала // Підмогильний В. Невеличка драма. Роман. Повість. - Дніпропетровськ: Промінь, 1990. - С.218. Далі, цитуючи повість, вказуємо назву твору й сторінку.



В.Підмогильного за своїм стилем тяжіє до експресіонізму, хоча елементи імпресіоністичного стилю проглядаються крізь сюжетну канву. Для людини самотність може бути болісним і радісним переживанням. Зокрема, що різницю між двома відмінними категоріями висвітлює М.Коцюбинський в етюді “Самотній”: по-перше — людина ізольована від інших і тому сумує, радіє ж від того співу, який ніхто не чує, бо то співає її душа. (Слід зазначити, що ця категорія наскрізь пронизує творчість великого майстра). Кожна особистість прагне самотності – бо це знак глибокої людської природи, показ її духовності. Адже, як слушно зауважує О.Черненко у праці “Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини у творчості письменника” (Мюнхен, 1977): “Космічна самотність людини наповнює її щастям, бо та самотність дає їй відчуття, що вона інтегральна, а водночас індивідуальна частина космічних сфер”<sup>29</sup>.

Почувається одинокою й Б'янка (героїня “Сентиментальної історії” М.Хвильового), бо другом на роботі була тільки друкарська машинка, яку дівчина полюбила так, “що вона (машинка – С.Ж.) навіть снилась мені. І снилось мені так, ніби вона зовсім живе створіння, і ніби вона на всі мої запитання відповідає теплим, хорошим голосом” (“Сентиментальна історія”, 492). Прагнення, наміри героїні “прилучити чистий, я сказала б, святий романтизм своєї натури до заголеної й брудної правди життя”, не мають основи і “це моє бажання розбилось об глуху стіну наманікюреного віку” (“Сентиментальна історія”, 507). Ця романтична натура, потрапляючи у світ інтриг та розпусти, опускається в певній мірі до його рівня. Бажання Б'янки – “бажання похитливої самиці”, автор у творі натуралізує.

Самотність, як внутрішній стан Анарха, героя “Санаторійної зони” М.Хвильового, виступає кільцевим обрамленням, що сполучає деякі епізоди повісті. Драма Анарха полягає у тому, що він приречений залишитися у цьому санаторії, бо звідси йому “нема повороту, як із того світу” (“Санаторійна зона”, 416). Змучений, виснажений, “надломлений” (П.Христюк), Анарх не знаходить застосування своїм силам, бо розбіжність між мрією і дійсністю так виснажує героя, що він перестає розрізняти реальність, його мучать дивовижні фантоми змученої психіки: ввижається “чорний папа комуни”, і відпускний солдат, що прийшов з війни додому, і метранпаж Карно, слухаючи якого “свідомо приймаю його, як фантом” (“Санаторійна зона”, 432). Спілкуючись із мешканцями санаторію, Анарх приходиться до висновку, що “і Майя, і Хлоня, і весь санаторій, – все це не що інше, як фантоми його психічного зворушення. І коли він помиляється, коли це вигадки, що він їх забув за час патологічного процесу, коли навкруги нього найреальніші особи, – все-таки далі так жити не можна. Нестримна

---

<sup>29</sup> Черненко О. Михайло Коцюбинський - імпресіоніст: образ людини у творчості письменника. - Мюнхен: Сучасність, 1977. - С.119.

руйнація його психіки набуває з кожним днем все більшої актуальності. Якась брудна повинь затоплює його, і нема йому виходу” (“Санаторійна зона”, 437-438). Відчуття реальності втрачається настільки, що “царство прозорих і задушевних примар” (481) виснажує героя і тоді “анарх думає про себе так, ніби він уже не існує” (“Санаторійна зона”, 482). Саме у “царстві фантомів” і “рожевих снів” Анарх почувається вільним, це приносить йому радість і задоволення. Остап Шаптала шукає гармонії у потойбічному житті, у зближенні з смертю, щоб знайти умиротворення своїй натурі; душевний спокій Анарх теж знаходить в ірреальному світі, що складається з “царства фантомів, але тихих, задушевних, і вони не тривожили його” (“Санаторійна зона”, 481). Аналізуючи прозу М.Хвильового, В.Юринець писав: “Герої Хвильового, в крайньому разі, зрілі герої, нічого не роблять свідомо, а коли трапляється момент, що на них нарине хвиля широкого почуття, коли в них відозвуться людські нотки, вони стоять непорадно й здивовано перед цим фактом, обходять його, щоб знов перейти на звичні шляхи психічного чаду...”<sup>30</sup>. Стаття цього критика була негативною, проте зауваження щодо переваги підсвідомого над свідомим у змалюванні внутрішнього стану героя було слухним. М.Хвильовий у більшості своїх новел показав, що психологія людини зумовлюється певними обставинами, і це знайшло продовження у повістях автора. У “Санаторійній зоні” його цікавить психіка окремої особи, яка спричинена реаліями зовнішнього світу та психологія, що знаходить своє вираження у свідомих і підсвідомих імпульсах індивіда. Героїня цього твору – чекістка Майя, – усвідомлюючи, що її “спеціальність” – удавати з себе закохану і віддаватись політичним противникам з метою видачі їх потім у чека, на розстріл, втрачає свою актуальність, – зустрічає у радянському санаторії свою чергову жертву – Анарха. Полюючи за ним, принадаючи його до себе своїм розкішним тілом, вона хоче дізнатися про його дійсні переконання, викрити, що він ворог, анархіст, і лише прикидається не анархістом, а коли пересвідчується, що Анарх всього лише хвора людина, що давно відійшла від політичної боротьби, Майя не витримує такого викриття. Розколина в психіці героїні глибшає: в розпачі, з гнівом і розгубленістю вона признається у своїй невдачі невротичному анархістові: “Да, я вас кохала! Бо я думала, що ви є справжній анарх. Я сподівалась, що ви мені дасте декілька прекрасних хвилин. І віддаватися вам, скажу щиро, було для мене щастям. Я знала, що моє тіло, моя ласка розв’яже вам язик, і ви мені розкажете те, чого я потребую. Я вірила в це: до осені ви будете сидіти у підвалі... Бо ж подумайте: в цім вся я... Але я помилилась... Нарешті я бачу, що ви є просто остання соломинка, за яку я схопилась і не могла вдержатись...” (“Санаторійна зона”, 476-477).

<sup>30</sup> Юринець В. Микола Хвильовий як прозаїк // Червоний шлях. - 1927. - №1. - С 260.

М.Хвильовий показує у повісті ту частину інтелігенції, яка вийшла з революції розбитою, вичерпаною морально й фізично, непристосованою до нових умов життя. Роль організаторів змінилася роллю непотрібних людей, і як зазначав П.Христюк, – це спричинило до того, що “їхня психіка надломлювалась, а вчинки межували з безглуздя”<sup>31</sup>. Сила образу у творах М.Хвильового, вважав Ю.Меженко, не “в викінченності, а в гострій заточеності асоціацій”<sup>32</sup>.

Покинуті, самотні, чужі у новому світі, морально чи фізично приречені, герої бачать вихід із ситуації у самогубстві (так закінчують життя Хлоня, Анарх із “Санаторійної зони” М.Хвильового, Гордій із “Можу” А.Головка). Тема смерті, самогубства, вбивства на поч. ХХ ст. займала чільне місце у творах імпресіоністів: К.Гамсун “Голод”, “Пан”, М.Пруст “У пошуках втраченого часу”, М.Коцюбинський “Цвіт яблуни”, “Невідомий”, новели М.Хвильового. До цього ряду С.Пригодій відносить повість “Червоний знак долесті” американського імпресіоніста Ст.Крейна, зазначаючи, що саме у цьому творі “життя і смерть знаходяться в космічному конфлікті, де вмить виявляються фальш та ілюзії, постає трагічна істина буття, де є місце справжньому героїзму, щирій товариській та людській величі”<sup>33</sup>. Життя і смерть як одвічні категорії, що перетворюються одна в одну на певній стадії космічного витка, сприймаються як символічні. Цю тенденцію спостерігаємо у “Блакитному романі” Г.Михайличенка: “Два мертвих трупи, з обличчями білими як нововипавший сніг, спокійно лежали обнявшись у ліжку з виразом захованої одвічної таємниці на своїх непорушних устах”<sup>34</sup>. Так закінчують життя батьки Іни й Ти, такими ж словами автор говорить і про смерть героїв.

В імпресіоністичній повісті смерть виступає зцілителем від ваги власного життя. Подвійне духовне життя Гордія (“Можу” А.Головка) не є якоюсь аномалією чи просто безпідставною примхою, – воно виражає суперечливі емоції смертельно хворої людини. Він часто намагається знайти причину появи якоїсь думки, осмислити її, проте це осмислення відбувається після зіткнення з певним предметом чи явищем. Думка про самогубство виникла у свідомості Гордія несподівано, раптово: “Життя хочу. І чи можу я зректися його?” – Т ю н а т е б е! Шия раптом витягнулася і очі кинулися з орбіт. – Я к?!” (розрядка моя – С.Ж.) (“Можу”, 52). Виділені слова – це

<sup>31</sup> Христюк П. Соціальні мотиви у творчості М.Хвильового (З приводу збірки нових етюдів “Осінь”) // Червоний шлях. - 1924. - №4-5. - С.258.

<sup>32</sup> Меженко Ю. Творчість Миколи Хвильового // Шляхи мистецтва. - 1923. - №5. - С.57.

<sup>33</sup> Пригодій С. Генеза літературного імпресіонізму в Україні та США. - К.: КДЛУ, 1996. - С.144.

<sup>34</sup> Михайличенко Г. Блакитний роман // Шляхи мистецтва. - 1921.- №1.- С.17. Далі, цитуючи повість, вказуємо назву твору і сторінку.



внутрішній голос, alter ego героя, що протистойть надломленій психіці смертельно хворої людини. Трагічний фінал не характерний для імпресіоністичної манери письма. Проте автор у деякій мірі виправдав себе, ще на початку повісті протиставляючи стан героя і навколишнього середовища, дав зрозуміти, що вони несумісні.

Андрій (“Мати” Г.Косинки) за будь-яку ціну намагається привезти до смертельно хворої матері лікаря. Слово “смерть”, посіяне війною, ехом відбилоса у звичайній українській родині. Воно звучить у свідомості героя як набат, щоразу з новою силою. Хлопець ще не знає про смерть матері, проте підсвідомо відчуває це, і тоді “огні Зеленогаївської лікарні погасли; я (Андрій – С.Ж.) не прислухаюсь, як раніше до рясної перестрілки на фронті: це має бути смерть в ім'я життя, але життя моєї матері, мислю, догоріло, а майбутнє братів із сестрами спотикається темної ночі в безвість...”

Заплющую очі, а хтось засвічує старечою рукою лампадку перед чорними іконами в нашій хаті так, як колись засвічувала мати в зелену неділю, коли пахло чебрецем та любистком...

І в мене тихо котяться по виду сльози” (“Мати”, 156).

Мати – найдорожче і найсвятіше для людини, мабуть тому на пропозицію сусіда написати на хресті прізвище ньєнки, герой відповідає: “Ні, не можна: “м а т и”. Але в мене справді не знайшлося слова, яким можна було б на хресті матері змалювати її страждання” (“Мати”, 164). Війна не змогла вбити у людині її людські якості, і на відміну від героя М.Хвильового, “Я (Романтика)”, який заради ідей революції вбиває матір, герой Г.Косинки хоче врятувати її.

Образ смерті у повісті В.Підмогильного “Остап Шаптала” у своїй інтерпретації несе новий естетичний ідеал, який постає втіленням гармонії, тією високою метою, досягти яку герой прагне всім своїм еством. Для Остапа це бажана, але поки що недосяжна мрія. Смерть “позбулася суворості й безглуздя, а зробилася бажаною й необхідною. І не холодом домовини пашіло від неї, а спокійними пахощами розквітлих степів” (“Остап Шаптала”, 219); “подихи її були тихі, як бриніння далекої пісні... і тонкі пахощі, солодкі, як зів'ялі квітки, розливали вона навкруг себе” (“Остап Шаптала”, 227). Трагування смерті у повісті В.Підмогильного як прекрасного, одухотвореного не є розв'язанням проблеми з релігійних питань, а суб'єктивним еталоном гармонійності, зведенням духовного в ранг єдиної і найвищої істини, відкиданням матеріального і прагненням вирватись за його межі. У цьому творі суб'єктивність виявляється в особливому акцентуванні драматизму існування відособленого людського “я” – його самотності, безпорадності перед лицем фатуму, його інтересу до розв'язання “вічних” життєвих проблем.

Смерть в імпресіоністичному творі в переважній більшості наступає перед світанком, сходом сонця, віщуючи безупинну боротьбу темноти і

світла, вічний кругообіг людського буття. Так перед сходом сонця вбивають Кіхану (“Байгород” Ю.Яновського), Туманова (“Без козиря” П.Панча), закінчує життя самогубством Гордій (“Можу” А.Головка), помирає мати (“Мати” Г.Косинки), в останні хвилини ночі божеволіє Матвій Шавала (“Карпатська ніч” М.Ірчана).

Мотив самотності, невідшкодованості душевних втрат, мотив зрадженої віри і, звичайно, надія є жанротворчим чинником імпресіоністичної повісті 20-х років. Один із них – мотив фанатичної віри і втрачених ілюзій – майстерно показують А.Головка у “Червоному романі”, П.Панч “Голубі ешелони”, “Без козиря”, “З моря”, М.Івченко “Горіли степи”, М.Хвильовий “Санаторійна зона”. Герої цих повістей у момент зображення майже завжди перебувають у стані душевного розпачу, немовби звітують самі перед собою, бо та далека мрія, за яку вони борються або боролися, виявляється маревом, оманом.

Перша світова війна та революція 17-го року відкрили для України шлях до незалежності. Ментальність кожного свідомого українця базувалася на вільнолюбстві, закладеному у підсвідомості. Політичні події за цей невеликий проміжок часу змінювалися з калейдоскопічною швидкістю: на зміну одній владі приходила інша – Центральна Рада, Директорія, уряд Скоропадського, більшовики, денікінці – висувалися нові лозунги й маніфести, проте докорінні зміни не відбувалися, бо практично точилася боротьба за владу. (Цей період історії відобразив М.Булгаков у “Білій гвардії”). Трагедійна тональність наповнює повість “Голубі ешелони” П.Панча ідейно-естетичною функцією, виражаючи кризовий момент у душі сотника Лец-Отаманова: “...Тепер ту чисту мрію, що ми горіли нею, мов свічка перед образом Христа, ту нашу яснооку вільну Україну, що нарешті, вирвалася з під чобіт царів і гетьманів і мала стати за сестру всій Європі й Росії, Україну, для якої він приніс себе в офіру і за яку щодня ще й досі накладають голови сотні козаків, знову потайки хтось виводить на торг, як рабину, як шлюху. І жодна мати, ані батько, ані сам козак не знають, що вони вже воюють не за вільну Україну, а за нове ярмо” (“Голубі ешелони”, 235-236). До такого висновку приходять петлюрівський сотник Лец-Отаманів, зустрівшись із членами дипломатичної місії Директорії, і усвідомивши її наміри. Об’єктивна реальність у повісті спричинює переживання героя: події письменник передає крізь призму переживань, відчуття персонажа.

Такого фанатизму в ім’я революції, перемоги “червоної зірки”, як у новелах М.Хвильового чи В.Підмогильного, в імпресіоністичній повісті немає. Персонажі Головка, Панча, Івченка в душі мрійники, романтики, тому так часто звучить у цих творах мотив марних ілюзій, зневіри, що характерно для імпресіонізму.

Домінантою української імпресіоністичної повісті 20-х років є зображення людини у буремний і неспокійний період історії. Нашадки козацької

вольності вірять у відродження самостійної держави, кладуть голови на жертковий камінь свободи. Проте реальність накладає свій відбиток на події, і ця несумісність несе зневіру, душевний злам людей нової епохи. Концепцію героя письменники-імпресіоністи продовжували співвідносити з проблемою “людина і революція”, тільки у її трактуванні відкривалася більша повнота і різносторонність поглядів. Героям Головка після тривалої боротьби “хотілося хати теплої, господарства, спокійного життя” (“Червоний роман”, 59). Навіть Богиня, персонаж “Голубих ешелонів” П.Панча, цей злодій і вбивця, після стількох злочинів вирішив повернутися додому, побачивши несправедливість, грубість, ницість вищих чинів армії. Сотник Лец-Отаманів теж мріє про власну хату. Звуки скрипки в ешелоні дихнули на нього “затишком теплої кімнати” (“Голубі ешелони”, 247).

Розібратися у складних перипетіях соціального життя на Україні того часу важко було навіть досвідченим політикам, а простому селянину й поготів. Ці “одвічні наймити землі” були втягнені у боротьбу проти своєї волі. Найзаповітніша їх мрія – земля, вільна, своя, що віками ставала наріжним каменем у боротьбі за свободу (що проблему піднімали і Т.Шевченко “Сон” (“На панщині пшеницю жала”), П.Мирний “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”, М.Коцюбинський “Fata morgana”), стає тією метою, за яку споконвіків боролися селяни. Прості трудівники йдуть за тими, хто обіцяє їм землю і волю, не задумуючись над іншими гаслами і діями “борців за справедливість”. Прагнення людини бути господарем на своїй землі особливо рельєфно проступає в уже згаданих повістях А.Головка, П.Панча, М.Івченка. Герой “Червоного роману” – Ти-селянин – іде то за самостійником Петленком, то за більшовиками, лиш би здійснилася давня мрія – ланок, хутір у садку...: “Душа твоя вже вщерть була повна одним словом : “земля”, “моя земля”, і будилися в тобі образи твоїх давніх мрій” (“Червоний роман”, 43). У повісті П.Панча “Голубі ешелони” сотник Лец-Отаманів нагадує полковнику Забачті: “Ти воюєш за націю, а командуєш козаками, що воюють за землю” (“Голубі ешелони”, 204). У складній воєнній ситуації селянин змушений обирати свій шлях, який нерідко закінчується душевною драмою.

Образ землі в імпресіоністичній повісті був не тільки ґрунтом, фундаментом, на який спиралися переживання, настрої героїв, але й узагальнював, підсумовував усю ідейну побудову твору.

Прагнення показати людину з народу на тлі кричущих суспільних суперечностей доби, довести, що вона, прагнучи гармонії в житті, не завжди є активною особистістю, вело митців до створення образу героя – рядового учасника подій, який намагається пізнати себе, своє місце в житті. Саме пошуки П.Панчем найбільш виразного плану зображення обставин, атмосфери часу, вираження почуття, переживання героя, бачимо у повісті “Голубі ешелони”: “Світ розколовся на двоє і він (Лец-Отаманів – С.Ж.) мусить тепер чітко визначити своє місце у цьому процесі. З ким, проти кого? – Це



запитання задає собі сотник” (“Голубі ешелони”, 1944, 136). (У новій редакції повісті П.Панч вносить незначні зміни у характеристику образу героїв, але не змінює якісно зміст твору, що станеться після критичного розносу 1947 року. Тому, доповнення, які вніс автор, і які характеризують героя, ми використовуємо у роботі, далі зазначаючи рік зміненого видання й сторінку). “Нова сила (більшовики – С.Ж.), що йде за ним, омиває землю від “рештків минулого світу”. Але чим завинив він, що обрав свій шлях? Чи ідеї більшовиків варті того, щоб визнати їх?”. І в “ньому, як вогонь на вітрі, зростає протест” (“Голубі ешелони”, 1944, 136). Ті, що їдуть з ним в одному ешелоні, не вимагатимуть “здерти з себе ознаки привілейованого стану”, але ті, що “женуть його” (“Голубі ешелони” 1944, 136), вимагатимуть зректися своїх надій. А втратити надію для сотника значить втратити свою гордість, повагу до себе, стати іншою людиною. Герой П.Панча вирішує зберегти свою гідність, своє “я”. Це очевидна трагедія особистості: фанатизм поступається місцем розчаруванню, зневірі. Аналізуючи цей образ, В.Дончик, спираючись на трактування О.Білецького та В.Зайця, зазначає, що “все ж у змалюванні образу Лец-Отаманова авторові “Голубих ешелонів” пощастило поєднати соціальні та психологічні моменти, відбити суперечливість характеру й світогляду героя, переконливо, “зсередини” показати його трагедію, його розплату за обмеженість ідеалів”<sup>35</sup>.

Намагаючись віднайти свою дорогу, Ти (“Червоний роман” А.Головка) пристає то до однієї партії, то до іншої; петлюрівська армія (“Голубі ешелони” П.Панча) – то збір тих, хто мріє відродити незалежну Україну або втратив віру у попередньому уряді; мешканці санаторію (“Санаторійна зона” М.Хвильового) – це напломлені, самотні люди, учорашні активні борці, які із змінами у суспільстві переживають крах своїх ілюзій; у повісті “Карпатська ніч” М.Ірчан розвінчує не тільки ілюзорні поняття про “американський рай”, але й власні прагнення та мрії кожної людини зокрема, зумовлені ілюзорним сприйманням дійсності. Намагаючись не відривати героя від зовнішнього світу, письменники показували, як у складній воєнній ситуації кожен індивід змушений був обирати свій шлях, який нерідко закінчувався душевною драмою. У повісті “Без козиря” (1926) усвідомлення участі Туманова, як учасника суспільних зрушень, П.Панч передає через власну оцінку та вкраплюючи репліки героя, що залягли у його підсвідомості, вказуючи на боротьбу “двох душ” у молодого офіцерства: “Важка хмара нестирпуче тисла на горло Туманова. І він мимохіть простогнав: “За віщо я мушу вести сам себе на заріз? Це ж безглуздя!” Йому зробилося огидно. Він ніколи, навіть самому собі не міг признатися, що може бути боягузом. “Але ж це десь там, – намагався виправдати себе Туманов, – де страхи були такими маленькими, ну просто, як казочки, де ніколи не думалось про смерть, а

<sup>35</sup> Дончик В.Петро Панч: Критико-біографічний нарис. - К.: Рад. письменник, 1971. - С.74.

тут... Невже він може бути вбитим?" І страх, більший за огиду, знову, як повідь, затопив його. Намагаючись оволодіти собою, Туманов усе більше відчував свою безсилість, і від цього ще більше впадав у розпач, що так міцно перепліталось із страхом" ("Без козиря", 115). Подібний прийом зображення зустрічаємо і у повісті "Голубі ешелони" П.Панча: "Йому (Лец-Отаманову – С.Ж.) стало до сліз шкода свого молодого віку, шкода, що він десь загине у снігу й чорний ворон буде крякати в нього в головах" ("Голубі ешелони", 249). В унісон звучить жалібний спів скрипки:

"Із-за гори сніжок летить,

а в долині козак лежить.

Що в головах ворон кряче,

а в ніженьках коник скаче..." ("Голубі ешелони", 249).

Проводячи паралель між минулим і теперішнім, П.Панч звертається до народних джерел: уривок пісні майже повністю відповідає стану душі героя. Авторський коментар у повістях П.Панча виразніший, ніж у А.Головка, М.Хвильового чи М.Івченка. Внутрішній стан щирого й благородного в інтимних почуттях, політично ж недалекогоглядного й наївного сотника петлюрівської армії Лец-Отаманова критичний: він свідомо йшов воювати за Україну, що була його надихаючою ідеєю, проте реальність виявилася іншою, перекреслила всі його сподівання, і німе запитання: "Куди ж тепер діватися?" не дає йому спокою. Він, як пошесть якусь, гнав його (запитання – С.Ж.) від себе, бо була ще якась надія, ноги ступали ще по рідній землі, а кінець ще не мав свого певного визначення. І враз із цього хаосу кінець виступив чітким і невблаганним" ("Голубі ешелони", 1944, 135). "Фейєрична мрія" враз ніби обірвалася – "перед очима була сувора дійсність" (1944,136). Армія, яка повинна захищати країну, бути її надійним оплотом, перетворилася на п'яне збіговисько людей різних поглядів. П.Панч у повісті намагався показати ті недоліки, що привели до розвалу армії й падіння нової республіки. З іронією автор змальовує бойові дії новоявлених запорожців. Але наближалися сталінські репресії. Після жорстокого критичного "розносу" (1947) автор у наступних редакціях кардинально змінює ідейно-художній зміст твору – повість із психологічної стала сатиричною. Те ж саме стосується й інших повістей П.Панча, що увійшли до збірки "Голубі ешелони". Якщо Лец-Отаманів, зневірившись у політиці Директорії та Петлюри, все ж не зраджує своїй мрії, не відмовляється від своїх переконань, не вірить у гасла більшовиків, то герой "Червоного роману" – Ти – після довгих метань все ж переходить на бік червоних. В імпресіоністичній прозі автор уважно нотує зміни настрою, потік вражень персонажа і ніяк не оцінює їх, не втручається в зображуване. Авторська позиція у повістях П.Панча відчутна, але чіткого підкреслення переваги чи помилковості персонажів не бачимо, кожен з героїв залишається при своїй правді. Цю тенденцію спостерігаємо й у М.Івченка. У повісті А.Головка "Червоний роман"

підкреслюється перевага одних переконань і суспільних інтересів над іншими, постійно коригується, протиставляється класова правда одного (Я) і засліпленість іншого (Ти).

В українському мистецтві 20-х років мотиви пошуку втраченого часу, віри, осмислення нової історичної системи були загострені тодішніми революційними катаклізмами. Проблема неспівпадання реального руху історії й індивідуального сприйняття стає предметом досліджень та основою деяких творів. Звернення до індивідуально-конкретного, а не типового героя, зосередження уваги на динаміці його настрою, почуттях та сприйманні стає найважливішою особливістю при зображенні характеру кожного персонажа зокрема. Ця традиція йде від Чехова, вплив якого на творчість українських митців слова незаперечний, бо як і російський письменник, українські імпресіоністи звернули увагу на виокремлення героя із маси. Слушне зауваження А.Чудакова також стосується і героя імпресіоністичної повісті 20-х років: “Чехову недостатньо показати людину в колі її думок, ідей, віри, зобразити героя в індивідуальних рисах фізичної зовнішності. Такої індивідуальності йому мало. Йому потрібно зафіксувати особливість людини в скороминущих зовнішніх і внутрішніх станах, які властиві тільки одній людині зараз і в такому вигляді не повторюються ні в кому іншому”<sup>36</sup>. Імпресіоністи не прагнуть обумовити психіку, ті чи інші стани, переживання своїх персонажів соціальними біографічними чи іншими чинниками. Саме тому для героїв імпресіоністичної прози, як і для героїв Чехова, помітною відмінністю є “відсутність у них передісторії”, якою так любила хизуватися народницька й реалістична проза<sup>37</sup>. Персонаж імпресіоністичного твору не тільки позбавлений свого минулого, втрачена стара традиційна описовість зовнішності. Майже не зустрічаємо цілісної характеристики героя, про зовнішній вигляд здогадуємося із невеликих краплин, переданих устами самих персонажів. Ліричний герой повісті М.Івченка “Землі дзвонять” не тільки безіменна особа, ми не знаємо його віку, автор не подає ніяких деталей, які б вказували на його зовнішність. Та й не так це важливо для імпресіонізму, де основна увага зосереджена на внутрішньому світі героя і сприйнятті ним реалій зовнішнього світу.

Виокремлення людини з потоку історії, показ її психодуховного світосприйняття саме в певний момент, передача сиюхвилинної миті – основа поетики імпресіоністичної повісті. Основний тип героя – це образ самотньої, зайвої, приреченої людини відповідав соціальній структурі середовища, відбивав зрушення суспільної свідомості. Тема “зайвих людей” у світовій літературі представлена творами А.Барбюса, Е.Хемінгуей, М.Пруста,

<sup>36</sup> Чудаков А. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. - М.: Сов. писатель, 1986. - С.300.

<sup>37</sup> Там само. - С.290.



К.Гамсуна, Дж.Джойса та інших. Інтерпретація цієї теми в українській літературі пов'язана з національною специфікою.

У творах А.Головка, М.Івченка, П.Панча категорія “зайвої людини” подана в одиничній іпостасі, М.Хвильовий у “Санаторійній зоні” вимальовує цілу галерею зайвих людей, вчорашніх палких борців за нове життя, у якому їм тепер немає місця. Заміський санаторій став притулком для надломлених, самотніх людей, учорашніх активних борців, які зі змінами у суспільстві переживають крах своїх ілюзій. Перейти від виснажливої фанатичної боротьби до буденних справ їм було важко. Розуміючи свою приреченість, несумісність з добою, мешканці по-різному ставляться до цього. Опинившись у стані безпорадного хворого, переживаючи крах своїх ідей, Анарх найтверезіше дивиться на такі речі. Свідомо розуміючи свою безвихідь, він звиряється у цьому медсестрі Катрі: “Бачите, не тільки ви гніваєтесь на мене, – а й я сам ненавиджу себе, висловлюючи те, що ви зараз чули. Але що ж робити – так воно єсть, і так воно буде. Для нас, безгрунтовних романтиків (а до них належите і ви, і я, і Хлоня), для нас це, безперечно, боляче. Але по правді кажучи, і землі, очевидно, боляче держати нас на своїх плечах... Коли хочете, тепер мене мучає не стільки міщанська навала, скільки свідомість того, що я і зайвий, і шкідливий чоловік. Раніш, в інші століття, були зайві люди, а тепер ці зайві не тільки зайві, але й шкідливі... Ми – останні з могікан, остання фаланга зайвих людей“ (“Санаторійна зона”, 402). У героїв твору немає майбутнього, весь смисл їхнього життя у пережитті сиюхвилинної миті своєї душі. Картини майбутнього в імпресіоністичній повісті зустрічаємо тільки в мріях чи снах героїв, здебільшого це образ комуні у “Можу” А.Головка, “Червоний роман” та перші основи комуністичної спільності у “Пасинках степу”.

“Простір смислу буття – відчуття відповідальності за себе, своє минуле й майбутнє в імпресіонізмі гранично звузився – до переживання миті, коли вирішується: жити чи не жити”<sup>38</sup>. Ця дилема наповнює імпресіоністичний твір новим змістом і проблемами: що значить для людини життя, коли вона опиняється “на смітнику історії”, стає жертвою часу? Герої цього типу повісті намагаються осмислити своє життя, знайти своє місце у новому світі. Проте трагічне відчуття неблаганної плинності, неспівпадання бажаного й дійсного пов'язане з проблемою зруйнованих ілюзій. Те “сяйво червоної зірки”, до якого прагнули герої, у яке вірили, виявилось недосяжним. Хаос, руїна, суспільні катаклізми спричинили крах мрій людських, породили зайву, чужу, непотрібну особистість, яка самотня, бо ніхто її не розуміє, її прагнення не оцінюються. Такі люди замикаються в собі, існують в іншому світі і так чи інакше морально чи фізично приречені. Ці три категорії – самотність, непотрібність (зайвість), приреченість – складають кільця одно-

<sup>38</sup> Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX - поч. XX ст. - С.181.

го ланцюга і самі по собі не можуть існувати окремо. Екзистенційна категорія відчуженості дуже близька імпресіонізму, який перейняв ще й трагічні моменти, адже імпресіоністичні картини у своїй суті – світлі, сонячні, насичені яскравими кольорами.

Незважаючи на втрату моральних цінностей, на безсенсовість існування, герої намагаються все ж знайти красу, відчутти її смак у зближенні з природою та у маленьких радощах своєї безкорисливості. Песимісти за своєю натурою, пасивні спостерігачі, що втратили надію, зневірилися у тогочасній реальності, все ж таки вірять, що “настане день, коли людина з ніжним серцем, цілком визволившись від зброї, покаже світові, що тільки лагідні наслідують землю” (“Землі дзвонять”, 418). Письменники-імпресіоністи схиляються перед природою у божественному поклоні, знаходячи у її спогляданні душевну рівновагу. Природа для імпресіоністів – це “прекрасна даність, це самодостатній, за власними законами існуючий світ, прилучення до якого завжди є для людини благом, джерелом спокою і наснаги”<sup>39</sup>. Пейзаж в імпресіоністичній повісті настроєвий, суголосний чи контрастний, але не безвідносний до настрою героя. Деякі найтрагічніші епізоди здебільшого відбуваються на тлі прекрасного пейзажу, який контрастує із злочинністю людських діянь (самогубство Гордія у “Можу” А.Головка, смерть Ольусі у повісті “Остап Шаптала” В.Підмогильного), або підносить, надає значимості буденному епізоду, прилучає його до вічності (“Землі дзвонять” М.Івченка, “Блакитний роман” Г.Михайличенка).

Пейзажі в імпресіоністичному творі виконують функцію психологічного еквівалента внутрішнього стану протагоніста, що досягається поєднанням відповідних кольорів, зберігаючи водночас образ живої природи: “Дзвеніли жайворонки, і степ тремтів сонячно. А з далени далекої, синьої, хвилі зелені котились-котились, хлюпаючись об ноги мужикам, хлопцеві. І в очах у них хлюпалась радість”<sup>40</sup>. “Щоднини у вогких сутінках ліщини і ярів, коли важкі повіки, як зависи, падали, заслоняючи зелений кошмар (лістя, зелене листя... місяці цілі) – обірваним і стомленим людям снилося – степ... стайки кін по ньому. Возять. – Куди? – У економію? (Гарячково кидалися люди ві сні). – Ні, тобі прямо в рот. Ха-ха. І регітно вітер кидав обличчя в купі з колосками сум неоглядного степу – стерні, розпач сірих сел...” (“Червоний роман”, 52).

У творах письменників цієї доби природа є дзеркалом духовного світу головного героя, тісно переплітається з думками, почуттями людини, ділить з нею радощі й смуток: “З тихим шелестом odchодить ніч. А на ранок до пасіки прилетів якийсь дивний птах і сів на молодого дуба. В ту ж пору

<sup>39</sup> Агєєва В. Українська імпресіоністична проза. - К., 1994. - С.125 - 126.

<sup>40</sup> Головка А. Пасинки степу // Червоний шлях. - 1925. - №3. - С.27. Далі, цитуючи повість, вказуємо назву твору і сторінку.

пробіг вітерець, зашелестіло гілля, на річці гуси прокричали злякано.

В моїм серці пройшла тривога й радість. Я тихо запитую: невже це справді людові моему вісник смерті? А коли заплющую очі, бачу: це тихо йде блакитний, голубиний день”, – зізнається ліричний герой повісті М.Івченка “Землі дзвонять” (“Землі дзвонять”, 433). Герой імпресіоністичного твору, як правило, зливається з природою, переносить на неї свій душевний настрій і відчуває її відповідь: “Степ – сумний. І далина синя, задумана. А над хлібами вітри-суховії летять, палять хліба... Ой, і журно ж колосся худе шелестить... Кому скаржитися? Хто межею бреде з головою похилою – тому!.. А на чолі думи мужицькі борозни-зморшки глибоко проорали... – Тому!.. І в очах неспокій. А рукою взяв колосків вирвав пасмо – похитав-похитав головою. – Йому, йому колосся із-за меж тихо скаржиться. І розуміє він, і болуче йому... Та що-ж... Ех, злидні, злидні” (“Пасинки степу”, 48). Природа у психологізованих описах дозволяє героєві пильніше поглянути на світ, на себе самого, відчути необхідність гармонії у навколишній дійсності.

Еволюція пейзажу в імпресіоністичному творі відбила певні тенденції в розвитку поетики української повісті, посилення ліричного начала й поглиблення психологізму. Однією з особливостей лірико-імпресіоністичного напрямку стає особливий кут зору наратора – переломлення зображаного крізь призму сприйняття героя. У такому розумінні українська література розвивається в руслі тенденцій європейської літератури. А.Чудаков наголосовував саме на такому аспекті у творах Чехова: “Явища світу природи щось говорять, обіцяють, зливаються з людськими виявами, почуттями, роблять кольори цього світу гострішими й інтенсивнішими”<sup>41</sup>. Природа і пейзаж, як форма її відтворення, відіграли у літературі важливу роль у розвитку імпресіоністичної стильової манери. Саме тому “філософічність і новий тип психологізму, які дедалі сильніше відчутні в українській літературі початку ХХ ст., пов’язується передусім з розширенням осмислення письменниками природної та духовної сфери людини”<sup>42</sup>, – зазначає Ю.Кузнецов, підкреслюючи, що у М.Коцюбинського “пейзаж виступає в подвійній функції – зображальній та виражальній водночас: він поєднує: а) часткове (те, що потрапляє в поле зору героя) змалювання місця подій і б) передачу настрою, переживання героя, які позначаються на особливостях сприйняття ним природи”<sup>43</sup>. Почерпнувши у великого майстра найкраще, прозаїки 20-х років, відтворюючи сонячні, життєрадісні барви картин природи, звертають увагу на міський пейзаж, що відрізняється мен-

<sup>41</sup> Чудаков А. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. - С.257.

<sup>42</sup> Кузнецов Ю. Импрессионизм в украинской прозе конца XIX - поч. XX ст. - С.91.

<sup>43</sup> Там само. - С.90.



шою емоційністю, бодлерівським стилем. Виразальний план пейзажу, передаючи настрої, переживання, глибокі душевні зрушення і злами у душі героя, виступає єдиним психічним процесом, що пов'язано з імпресіоністичною концепцією людини 20-х років. Для повістей А.Головка характерний сонячний тип освітлення, коли всі предмети виступають в об'єктивній іпостасі: "Лише по-весні, як парувала земля і хвилями зеленими хліба переливались далеко-далеко, аж за обрій, степ похмурий тремтів тоді сонячно і всіма хався до хлопця-наймитчати... А в далені – на дні очей – мерехтіло щось, веселкою переливалося. А хвилі зелені набігали, хлопаючи об ноги босі й чорні, як у гавеняти... Хлюпались і шепотіли щось тихо, таємно..." ("Пасинки степу", 27). Перед читачем колористичний малюнок: осяяний сонцем степ, проте один штрих – ніби й незначна деталь – порівняння "носи босі й чорні, як у гавеняти" вказує на соціальний стан героя (Прокопа) й додає драматичності.

У розкритті психології дії суттєву функцію відіграють так звані зовнішні деталі. Використовуючи їх, письменник глибше проникає у внутрішній світ героя; вони супроводжують і обрамлюють психологічні процеси. Зовнішні деталі не завжди прямо входять у процес психодуховного життя персонажів, іноді вони лише дотично співвідносяться з ним.

Імпресіоністичний пантеїзм у повісті 20-х років поступово зникає, хоча деякі його риси ще відчутні у творах М.Івченка, герой яких "носії своєрідного більш ліричного, ніж філософського пантеїзму культу "Землі", всеплодючої матері", що розуміє і буйну радість весняної природи, і голос таємничо-неосяжного степу"<sup>44</sup>. Ліричний герой повісті "Землі дзвонять" більше не хоче бути людиною, а прагне злитися з природою і землею: "Не знаю чому – нестямно п'яний падаю на землю, цілую її, кажу собі: я твій син. Вінчай мене на сьогодні, бо сьогодні я зрікаюсь себе. Мої руки й ноги хай врастають корінням тобі, моя голова хай зійде чорнявою квіткою в тінях дуба, моє серце хай вливається в жили тобі!" ("Землі дзвонять", 429). Назва повісті М.Івченка символічна, має метафоричний відтінок і означає поклик землі, зв'язок людини із землею, природою. Земля дзвонить, ніби закликає людей до себе, просить повернутися до неї, працювати на ній, бо без землі людина не може жити, а, з іншого боку, земний дзвін кличе на вічний спочинок. І це як таїнство. Земний дзвін і дзвін на дзвіниці переключаются у повісті. Один звучить п'янкою насолодою, другий – тужливо, символізуючи радісні й сумні хвилини життя людини. Дзвін землі кличе людей до праці на ній, але його перебиває інший, який закликає до сповіді душі; мелодія змінюється, а разом з цим змінюється і настрої твору. Дзвін сумує, коли люди відвертаються від землі і п'януть від людських радощів.

---

<sup>44</sup> Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року // Червоний шлях. - 1926. - №3. - С.134.

Винятковою витонченістю сприймання живе герой повісті “Землі дзвонять”. Емоції, переживання, почуття ліричного героя, його пантеїстичне схилення перед природою автор передає за допомогою імпресій: “Мені у відповідь десь здалеку, з тихих тіней лине пісня... Я кажу собі: це мені все. І більш нічого не треба. І я нікому не продам свого серця, бо воно вп'ялося в ці ріллі!” (“Землі дзвонять”, 404); ”смокчу... вогні, напоєні теплом осель, – з жалю, бо сам я холодний мандрівник” (403); “хтось поклав мені, як великий тягар, чутливу душу, що вбирається корінням у земні болі...” (403). Припавши до землі, відчуває, як “мені проходить крізь тоненькі мури мого черепа, по моїх жилах разом з кров'ю дух земного гумусу, міцна сила трави й землі” (425). Герой поклоняється індійському божеству Бхараті (захоплення індійською філософією, переписка з Робіндранатом Тагором відбулися у творчій сьомениці), називає його своїм другом і вчителем, вірить у торжество “людини з нижнім серцем”. Але дорога ілюзія тут же руйнується: “Я знаю, завтра прийде новий звір із кам'яної клітки й буде чавити залізними кліщами тиху людину землі” (“Землі дзвонять”, 425). Шукаючи притулку в рідній оселі, ліричний герой знаходить тут розбрат, і тому звертає свій погляд на природу, прагне прилучитися до світового абсолюту.

Психологічна вмотивованість кожної думки героїв, проекція їх свідомості в минуле, сучасне й майбутнє створюють цілісний правдивий образ внутрішнього світу людини, яка в кризовий момент свого життя побачила “крізь серпанок неясних мрій цілий світ свого життя, його мікроби, міязми, гниль і красу”<sup>45</sup>. Ця тенденція прослідковується у повістях А.Головка, М.Хвильового, М.Івченка, П.Панча, Г.Косинки, М.Ірчана, Ю.Яновського, стиль повістей яких наближається до психологічного імпресіонізму, адже прикметною їх ознакою є дослідження духовної сфери життя людини. Зображення внутрішнього світу, переживань героя здійснюється за допомогою форми “потіку свідомості”, тобто через внутрішні монологи. Домінуючим аспектом цієї форми є потік думок, асоціацій, вражень, спогадів, пов'язаний із перебігом переживань. Заглиблення героя у спогади чи мрії про майбутнє відбиває те, що він переживає саме в цю мить, і пов'язане із сприйняттям дійсності.

Імпресіонізм показав людину, яка, “опинившись на “межі епох”, шукає себе, прагне з'ясувати свою мету на землі. Він зірвав маску з обличчя людини і показав те, чого сама людина навіть про себе не знала”, показав, “яке скомпліковане, яке дуже складне психічне життя людини”, – адже його завданням було заглянути в глибину душі і показати внутрішній світ людини, – її дійсну суть”<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Авдиківич О. Нарис однієї доби. - Львів, 1899. - С.34.

<sup>46</sup> Черненко О. Михайло Коцюбинський - імпресіоніст: образ людини у творчості письменника. - С.65.

Відтворення первинних чуттєвих вражень було домінуючим в імпресіоністичній прозі, де герой більше відчуває, ніж мислить. Це знервована, звідчаєна особистість на межі психічного напруження, що викликане кровопролиттям, хаосом, суспільними катаклізмами. Влада зовнішніх обставин змушує людину самовизначитись, самоутвердитись, і саме це веде до внутрішньої суперечності – боротьби двох “я” – героя і його alter ego. Ланцюг суспільних потрясінь, хаос руйнує, знесилює людські душі, тому герой намагається знайти спокій у гармонії з природою, шукаючи світлого, опроміненого ідеалу.

Горіння в ім'я високої ідеї в імпресіоністичній повісті М.Івченка, М.Хвильового, П.Панча означає охоплення тільки однієї сторони і той ідеал, який малюють у своїй уяві герої – недосяжний, він не відпускає людину з прірви земних суперечностей, а тільки манить “червоною зіркою”, проте далекою і холодною в “царство загірних комун”. Герої повістей не фанатики революції, а романтики, мрійники, пасивні спостерігачі життя. Вони не борці, а виснажені війною та внутрішніми боріннями, прагнуть мирної праці і душевного спокою. Душевну рівновагу, заспокоєння своїй натурі герої шукають у самотності, втечі від проблем навколишнього світу, а також у смерті.

Зміни у суспільстві настільки вплинули на людей, що найменший поштовх, ненароком кинута фраза стають причиною суперечок і ненависті, як у “Землі дзвонять”, “У сонячнім колі”, “В рідній оселі” М.Івченка, “Гармонії” Г.Косинки, “Сентиментальній історії” М.Хвильового.

Івченкові герої шукають відповідь на болісні питання ідеї гуманності-ненасильства в індійській філософії та творах українського митця Григорія Сковороди. Принизливі для людської гідності обставини у творах А.Головка відбивають трагізм у душі героя, але не залишають похмурого враження, бо насичені світлими барвами. І хоч імпресіоністичні картини сповнені краси та світла, але трагічні ситуації, які знайдемо майже в усіх творах цього стилю, ведуть до контрасту: ідея, що рухає діями персонажів П.Панча, враз ніби обривається, і тоді втрачається віра, руйнуються ілюзії. Концепція “азіатського ренесансу” та “психологічної Європи” втілилася у концепції героя у творах М.Хвильового.

Гармонія людського життя не можлива без боротьби за неї – до такого висновку приходять герої імпресіоністичної повісті. Щоб вижити у складній веремії політичних і суспільних подій, герої змушені робити вибір, проте це дається нелегко, тому так гостро передано сум'яття, роздвоєність душі. Сучасники А.Головка, В.Підмогильного, М.Хвильового, М.Івченка, Ю.Яновського, П.Панча – М.Пруст, А.Камю, А.Белі, М.Булгаков, як і їх попередники – М.Коцюбинський, В.Стефаник, А.Чехов, Г. де Мопассан, К.Гамсун, дивилися на людину з кута зору своїх народів і своїх середовищ. Так само молоді митці української культури переважно більшість своїх тем



черпали з національного терену, з життя народу та української інтелігенції, не оминаючи тих проблем, безпосередніми свідками яких були. Проте до всього, про що вони писали, підходили з перспективи суворої правди, не ідеалізуючи дійсності, ані прикрашаючи її певним наміченим ідеалом. Новий естетичний ідеал письменники бачили у гармонії суспільства й особистості, трохи віддалений від реальності, а саме тому художня інтерпретація образу-символу індивідуальна для кожного митця. Для української імпресіоністичної повісті 20-х років характерне зображення роздвоєної, рефлектуючої, самотньої особистості, що стало основою концепції героя. Жанровим чинником повісті цього періоду є концепція героя, в основі якої лежить естетика філософії екзистенціалізму, людська екзистенція, проникнення у вічні таїни особистості, що, опинившись на роздоріжжі у зв'язку із суспільними катаклізмами, надломлюється й усамітнюється.

## РОЗДІЛ 2

### ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНЕ ПОЛЕ ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ПОВІСТІ: ПОЛЕМІКА, ТОТОЖНІСТЬ І НЕТОТОЖНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ КАРТИНИ СВІТУ Г.МИХАЙЛИЧЕНКО “БЛАКИТНИЙ РОМАН” І А.ГОЛОВКО “ЧЕРВОНИЙ РОМАН”, А.ГОЛОВКО “МОЖУ” Й “ОСТАП ШАПТАЛА” В.ПІДМОГИЛЬНОГО ТА ІНШІ

Важливим ключем для розуміння семантики, символіки та смислового поля тексту імпресіоністичної повісті є його прочитання на тлі цілого ряду творів, між якими існують генетичні зв'язки. У цьому аспекті важлива роль приділяється категорії інтертекстуальності, що формується як “теоретично нова методологія” (А.Ліпатов), починаючи з кінця 60-х років. Термін “інтертекстуальність” належить Ю.Крістевій і означає метод дослідження тексту як знакової системи, а також взаємодію різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються у тексті. У праці, присвяченій проблемам текстології, Ю.Крістева зазначає: “Ми назвемо інтертекстуальністю ту текстуальну інтеракцію, яка відбувається всередині окремого тексту. Для пізнавального суб'єкта інтертекстуальність – це поняття, яке буде ознакою того способу, яким текст прочитує історію і вписується в неї”<sup>1</sup>. Концепція Ю.Крістевої отримала широке визнання і поширилася серед літературознавців різноманітних орієнтацій – Р.Барта, М.Грессе, Ф.Соллерса, У.Еко, М.Ріффатера...

Інтертекстуальні зв'язки в українській імпресіоністичній прозі 20-х років зазнали якісних змін відносно прози межі ХІХ-ХХ ст.. На думку В.Агеєвої, такі прозаїки, як М.Івченко, А.Головко, М.Хвильовий, “модифікують жанрові структури, мотиви, образи своїх авторитетних попередників (насамперед М.Коцюбинського), не відкидаючи їхнього досвіду, але й не будучи слухняними продовжувачами”<sup>2</sup>.

Текстологічний аналіз твору, спираючись на інтертекстуальний підхід, передбачає різні рівні та прийоми. Тут знаходимо “перекодування” (У.Еко), що виявляється у пов'язуванні тексту з іншими текстами; цитування; “плагіат та алюзії” (Ж.Жене). Іноді автори використовують жанротворчі чинники: сюжет, композицію, художні елементи, які запозичують в “авторитетного літературного зразка” (В.Агеєва). Інтертекстуальність, – зазначає М.Ткачук, – “це код посилань, це життя у міжтексті”<sup>3</sup>, а також

<sup>1</sup> Kristeva Julia. La revolution langage poetique: Lavantgarde a la fin du XIX-e siecle. - Paris, 1974. - P.443.

<sup>2</sup> Агеєва В. Мотиви й варіації (Роль інтертекстуальних зв'язків в українській імпресіоністичній прозі) // Слово і час. - 1996. - №3. - С.32.

<sup>3</sup> Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка. - Тернопіль, 1996. - С.99.

звернення до типових образів, до мовного багатства, сюжетних мотивів, характерних для творів попередників та сучасників.

Інтертекстуальність є не тільки літературною категорією, вона нерідко пов'язана із позалітературним мистецтвом (мовознавством, музикою, кіно, архітектурою та ін.), саме тому польський мистецтвознавець Ришард Нич зазначає, що це поняття потребує ширшого значення, як “категорії, що обіймає той аспект загальної цілісності і звіту тексту, який вказує на залежність його витворювання і відбору від знання інших текстів, а саме “архітекстів” (правил, щодо роду, норм стилістично висловлених) через учасників комунікаційного процесу”<sup>4</sup>, додаючи, що інтертекстуальність об'єднує в собі “три різні типи текстових показників інференції”, до яких належать: 1) “різні види пресупозиції; 2) до їх складу входять всі прояви ідентифікованих текстових аномалій; 3) серед них існують різні види атрибуції”<sup>5</sup>. Категорія інтертекстуальності знайшла прихильників серед сучасних зарубіжних теоретиків: Ришард Нич, Манфред Пфістер, Ульріх Броїх та інші. В українському літературознавстві ця категорія малодосліджена. На інтертекстуальні зв'язки імпресіоністичної прози вказує В.Агеєва (“Мотиви й варіації (Роль інтертекстуальних зв'язків в українській імпресіоністичній прозі)”), але це поки що єдина стаття, в якій дослідниця аналізує прозу рубежу століть. І хоча поняття “інтертекстуальність” в українську критику ввійшло порівняно недавно, проте взаємополеміка, тотожність і нетотожність текстів на художньому рівні в імпресіоністичній прозі 20-х років звичайне явище.

20-ті роки характеризуються дискурсивністю, полемічністю художньої літератури, що полягала не тільки у стильовому чи ідейно-естетичному протиставленні, але й у використанні кольорової символіки. Так, наприклад, збірці М.Хвильового “Сині етюди” І.Микитенко протиставив “Етюди червоні”, в яких провідним був червоний колір – колір революції, а у відповідь на “натуралістичний” “Блакитний роман” Г.Михайличенка – А.Головка написав у дусі “реалізму” “Червоний роман”. Рання творчість А.Головка в умовах панування тоталітарного режиму оцінювалась відносно її епічної ефективності, при цьому іманентна специфіка літературного твору не брала до уваги, а також розглядалась, як і подальша творчість, в реалістичному ключі. Проте особливість стильової манери письменника (ранні твори) полягала у поєднанні різних прийомів – реалістичних, імпресіоністичних,

---

<sup>4</sup> Nycz Ryszard. Tekstowy świat: Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. – Warszawa, 1995. - S. 61-62.

<sup>5</sup> Там само. - С.63.



експресіоністичних, романтичних<sup>6</sup>. Полеміка повістей була продиктована часом і стильовою несумісністю творів. Вже з середини 20-х років критика нехтувала всі твори, написані не в стилі “соціалістичного реалізму”— символістські, імпресіоністичні, експресіоністичні. (Сюди відносили твори М.Хвильового, В.Підмогильного, М.Івченка, Г.Косинки та інших). А якщо й у ранніх повістях А.Головка, П.Панча домінує ліризм, то у наступних редакціях ідейно-художній зміст різко змінюється (ліризму, психологізму протиставляється реалізм). В українському літературознавстві до останнього десятиліття дослідники творчості А.Головка (О.Килимник, М.Пасічник і К.Фролова, П.Орлик та інші) вказували на полемічне спрямування його повістей “Можу” та “Червоний роман” проти творів В.Підмогильного “Остап Шаптала” та Г.Михайличенка “Блакитний роман”.

В останнє десятиліття погляди на стиль А.Головка, В.Підмогильного, М.Хвильового, Г.Косинки, М.Івченка, П.Панча, Г.Михайличенка, Ю.Яновського зазнали значної зміни у зв'язку з переосмисленням стильових тенденцій та художньої цінності творів, подоланням вульгарно-соціологічних підходів до їх оцінки. Характерним прикладом цього є праці В.Мельника, М.Жулинського, І.Приходько, Г.Сіпаки, В.Агєєвої, В.Пахаренка... Зокрема, сучасна дослідниця творчості А.Головка Г.Сіпака зробила спробу зіставити твори А.Головка “Можу”, “Червоний роман” з “Блакитним романом” Г.Михайличенка та “Остапом Шапталом” В.Підмогильного, щоб виявити, яку функцію виконують одні і ті ж стильові прийоми (передусім використання імпресіоністичних засобів) у межах різних художніх структур<sup>7</sup>. Ця проблема тотожності і нетотожності художньої картини світу у повістях А.Головка, Г.Михайличенка, В.Підмогильного потребує глибшого аналізу. Полемічне спрямування цих творів було викликано “духом часу”: відбувалася боротьба за нову соціалістичну, революційно-реалістичну літературу, яка б не “копирсалася у хворобливій психіці героя”<sup>8</sup>. А також виникали суперечки щодо естетичної концепції нової людини у радянській прозі між літературними угрупованнями, що вилилось у знамениту літературну дискусію 1925-1928 років.

---

<sup>6</sup> Лева В. Проблеми висвітлення життя і творчості А.Головка // Українська мова і література в школі. - 1978. - №1. - С.23.

<sup>7</sup> Сіпака Г.И. Особенности лирико-импрессионистической стилиевой системы ранних произведений А.В.Головка в контексте развития украинской прозы первой половины 20-х годов. - Дис. ... канд. фил. наук: 10.01.02. - К., 1990.

<sup>8</sup> Пасічник М., Фролова К. Андрій Головка: Творчий шлях. - К.: Дніпро, 1967. - С.26.

## 2.1. Дискурсивність, стильове та кольорове протиставлення А.Головком “Червоного роману” “Блакитному роману” Г.Михайличенка

Повість Г.Михайличенка “Блакитний роман” – досить колоритне явище в українській літературі, що немає аналогів з погляду стилістики. Півість була і залишається предметом багатьох дискусій, бо це цілком оригінальний твір, з усіма типовими символістичними ознаками: поетичний, аж до музичності, ритм оповіді; насиченість віддаленими історичними паралелями, постійні ліричні відступи з імпресіоністичним забарвленням<sup>9</sup>. Це насправді складний твір, зашифрований настільки, що й досі є предметом творчих шукань літературознавців, хоча спроби розшифрувати його були в 20-ті роки (В.Гадзінський). У пізнішій інтерпретації “Блакитний роман” згадувався тільки для протиставлення “Червоному роману” А.Головка, вважався декадентським, ідейно та художньо невдалим, “естетично та соціально слабким твором”<sup>10</sup>. Зокрема, на очевидність художніх переваг “Червоного роману” вказали М.Пасічник та К.Фролова: “Реальність зображуваного, напружена розповідь, здорова атмосфера, в якій відбуваються події, чіткий, порівняно з “Блакитним романом” сюжет, внутрішня динаміка, конкретність образного мислення, нові естетичні та етичні категорії, яскрава емоційність, образність мови, лексичне багатство, фразеологічне новаторство – всім цим А.Головка довів плідність, перевагу та життєздатність методу соціалістичного реалізму навіть у стадії його становлення”<sup>11</sup>. Заперечити цим авторам досить легко, бо стиль ранніх творів А.Головка визначається як лірико-імпресіоністичний, та й про художню цінність “Блакитного роману” можна посперечатися. Якщо “Червоний роман” у 20-ті роки був хоч побіжно, але позитивно оцінений критикою (М.Доленго, О.Дорошкевич, М.Зеров та ін.), то цього не можна сказати про повість Г.Михайличенка, яка стала об’єктом гострих і тривалих полемік для критики 20-х років (В.Гадзінський, С.Єфремов, О.Дорошкевич, М.Зеров, В.Поліщук, Ф.Якубовський). Серед дослідників пізнішого часу намагався розібратися у непростій творчості Г.Михайличенка В.Півторадні<sup>12</sup>, хоч допустився деяких неточностей у цитуванні першоджерел. По-новому дали оцінку постаті Г.Михайличенка М.Жулинський та І.Приходько<sup>13</sup>. “Червоний роман”, як зазначають критики, з погляду художньої форми

<sup>9</sup> Жулинський М. Хай вічно духом пломеніє // Літ. Україна. - 1987. - 17 грудня. - С.6.

<sup>10</sup> Орлик П. Андрій Головка: Нарис життя і творчості. - К.: Дніпро, 1986. - С.18.

<sup>11</sup> Пасічник М., Фролова К. Андрій Головка. - С.49.

<sup>12</sup> Півторадні В. Українська література перших років революції. - К.: Рад. школа, 1968. - С.76-85.

<sup>13</sup> Жулинський М. Хай вічно духом пломеніє; Приходько І. Він мав своє “свічадо” // Літ. Україна. - 1987. - 17 грудня. - С.6-7.

досить цікаве й показове явище як для української літератури 20-х років, так і для творчості А.Головка<sup>14</sup>. Проте у літературознавстві 60-80-х років ці повісті згадувалися лише для ідейного протиставлення, без намагань дослідити стильові особливості української прози першої половини 20-х років. Деякі критики поспішали віднести “Можу” та “Червоний роман” до творів “ідейно неповноцінних” через “перебільшену психологізацію, нескінченні хитання і сумніви героя”<sup>15</sup>. Але заслуговує на увагу думка В.Коряка, який відзначив, що “в найбільшому творі Г.Михайличенка дано боротьбу двох світів в аспекті психологічних змагань особи, що стоїть на межі двох епох”<sup>16</sup>. Дане висловлювання певною мірою стосується і “Червоного роману”, бо ці повісті є продуктом творчого мислення, яке формувалося на межі двох епох. Тому у трактуванні ідеологічної цінності образів і у визначенні доцільності стильової реалізації художнього задуму творів треба виходити з цієї позиції.

При визначенні основних стильових особливостей ліричної прози передусім звертаємо увагу на емоційно наснажену мову, музичність, настроєвість. Аналізуючи повісті “Червоний роман” та “Блакитний роман”, вкажемо на стильові засоби і прийоми, що допомагають з'ясувати тотожність і нетотожність художньої картини світу в них.

Функція слова в імпресіоністичному творі полягає у тому, що воно живе не лише у площині реалістичній, але й у імпресіоністичній, натуралістичній, символістській: “Байраки кишать голотою. Серед темної ночі палали заграви. У крові купалися ножі” (“Червоний роман”, 36). Інтерпретація Шевченкових “Гайдамак” у цьому уривку дуже помітна. Інтертекстуальне поле даного уривку із “Червоного роману” та поеми Т.Шевченка дуже близьке, різниця лише у жанровій своєрідності цих творів. Експресивність фрази досягається добром відповідних емоційно наснажених слів, що несуть інформацію й психологічну інтерпретацію – “кишать”, “палали”, “в крові купалися”. Дієслівне багатство у “Червоному романі” є прийомом для створення відповідної емоційної атмосфери: “Перекоп вив день-ніч. А Гнилим морем – на конях... на конях... Прорвалися в тил. Обійшли. Збили... І вже до самого моря в шумі копитів, брязкоті криці об маслаки тїл, неслися. Де-неде з повіток, з ожередів соломи стирчали голі помулині ноги. Товпами жаскі й обірвані до нас підіймали руки тремтючі й благали: не рубай! А на обрії в шпаречку між небом і землею морем пролізли, втекли пароходи “білих”. Не стало й диму й зробилося тихо, синьо і так просторо...” (“Червоний роман”,

<sup>14</sup> Мельник В. Концепція нової людини (Рання творчість А.Головка) // Рад. літературознавство. - 1987. - №4. - С.21-31.

<sup>15</sup> Див.: Коваленко Л. Андрій Головка. - К., 1958. - С.14.

<sup>16</sup> Коряк В. Українська література. Конспект. - 1931. - С.301.



53). Подібну функцію виконують іменники, а особливо прикметники у “Блакитному романі”: “Падає листя пожовкле на твою голову; на руки. В прозоро-блакитному, ніжно-холодному сонячному повітрі жовто-золоті сльози жалю за минулим. Падають нечутні і тануть як умираючий лебедийний сміх – лоскотною тихою тугою радісного небуття” (“Блакитний роман”, 18). Як уже зазначалося, поєднання в одному творі різних стилів було програмовою рисою творчості молодих прозаїків першої половини ХХ ст. І саме ця функція слова сприяла витворенню своєрідних стильових манер: “індивідуальний своєрідний імпресіоністично-символістський стиль”<sup>17</sup> створив Г. Михайличенко. А. Головка у ранніх творах часто користується “імпресіоністичним малюнком” (Я. Новак).

Символізм “Блакитного роману” характеризується “червоною символікою” (В. Коряк), а “Червоний роман” виконано “в тій абстрактній символіко-романтичній формі, зужитість якої стала ясно відчуватись вже незабаром після того як одгриміли фронти”<sup>18</sup>. Проте ототожнювати революційну символіку повістей Г. Михайличенка та А. Головка не варто, тому що в А. Головка “символічні образи введені в реалістичну основу художнього світу, і є одним із засобів підсилення ліричності, а “Блакитний роман” – це символ-моноліт”<sup>19</sup>. Повість Г. Михайличенка має назву “Блакитний роман”, а блакить – це символ загадковості, всесильного “спадщинного” інстинкту, що є основою поетичності героя. Використання символу як зовнішнього еквівалента внутрішнього стану ліричного героя бачимо в обох повістях, не зважаючи на відмінності у художній структурі. Різниця полягає у естетичній функції, яку виконують ці символи в “Блакитному романі” та в “Червоному романі”. Блакить у повісті Г. Михайличенка – це зовнішній еквівалент душі Ти та Іни. Символіка “Червоного роману” ґрунтується на земних реаліях і є аналогом внутрішнього стану реальних осіб, чого не можна сказати про “Блакитний роман”, у якому блакить – символ вічного неспокою і вічної застигlosti Ти, а Ти, в свою чергу, – символ (спираємось на розшифрування В. Гадзінського<sup>20</sup>) українського народу, що характеризується деякою відірваністю від реального конкретного образу. Але чи достоту автор хотів зашифрувати Україну в образі чарівно-блакитної Іни, український народ – в Ти, чи залишив простір для розтлумачення? “Блакитний роман” – явище складне, суперечливе, тут багато абстрактного, загадкового,

<sup>17</sup> Доленго М. Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі // Червоний шлях. - 1924. - №1-2. - С.172.

<sup>18</sup> Історія української літератури: У 8 т. - К., 1970. - Т.6. - С.211.

<sup>19</sup> Сіпака Г. Стильові особливості української радянської прози першої половини 20-х років // Українська мова і література в школі. - 1989. - №7. - С.17.

<sup>20</sup> Гадзінський В. Символіка “Блакитного роману” // Шляхи мистецтва. - 1921. - №2. - С.129-134.

химерного, настроєвого, але слід пам'ятати про те, в яких умовах і в який період він писався. Повість є своєрідним відбитком болючих пошуків і страждань письменника-революціонера. І якщо твори А.Головка зрозумілі без знання біографії письменника (хоча позначені автобіографічністю), то образи “Блакитного роману” можна до кінця збагнути лише знаючи життя його автора, його драматичну долю. Саме тому цінність повісті полягає не у складності символіки та її “соціальному еквіваленті”, а у тривожній музиці душі людини на межі епохи. Звідси випливає стильова домінанта твору – не повідомлення про щось, а передача душевного стану прозаїка.

Символіка “Червоного роману” не ускладнена, як у повісті Г.Михайличенка. Тут у центрі художньої системи поставлено дві антагоністичні психології – революціонера-колективіста і селянина-бідняка; зростає роль соціальних орієнтирів як у трактуванні психології персонажів, так у зображенні місця і часу подій. У Г.Михайличенка така орієнтація обмежується вказівкою типу: “Довгі роки точилася нещадна боротьба двох світів. Давно вже вона загубила свої окреслені форми і перетворилася в стихійно уперту масово-криваву боротьбу” (“Блакитний роман”, 20). Об'єктивна реальність досить чітко вимальовується у “Червоному романі”. Першу світову, революцію й громадянську війну впізнаємо по гаслах, діях персонажів: “На червоних прапорах грізні крики: “Долой! Долой! Долой!”. “Царь отрывается от престола”. “Временное правительство...” (39). “Жовтень ... Мітинг на заводі ... Над Зимовим палацом червоний прапор майорить, кличе: “Пролетарі всіх стран, соединяйтесь!” (41). “Хвилями знову покотиться з півночі Червона Армія. А тут ми скаламутимо їх тил”. (“Червоний роман”, 51). Певною мірою реалії тогочасної дійсності знайшли відбиток у “Блакитному романі”: це і зміни влади, і різні політичні орієнтації, і вуличні бої, і згадки про “льохи”-катівні... Реальністю віє і з останньої частини повісті – “Посвяти”, де “Я”, ліричний герой (в якому ми впізнаємо автора) чекає страти від рук контрреволюції. Можна також припустити, що твір дописувався на “Кручі” (конспіративна квартира – С.Ж.) у дуже складний час, майже перед самим розстрілом письменника (дача не раз згадується у повісті, та й твір так і не був надрукованим за життя автора). Недарма в уста ліричного героя автор вкладає слова: “Останній свій погляд Тобі я присвячую... Присвячую ці слова, що разком нанизав між рядками свого смертного присуду, написав власною кров'ю... В блакиті Твоєї душі я розгадав усі таємниці і вгледів прийдешнє. Весь потік своїх слів безборонних, що разком нанизав рядками присуду смертного, я Тобі присвятив. Ти проймаючий. Ти незлічимий... На страті Тебе я пригадаю. Останній свій погляд Тобі я присвячую “ (“Блакитний роман”, 26).

Чи не до українського народу звертався у “Посвяті” автор, чи не йому присвятив цю частину? Правдивість цих слів Г.Михайличенко підтвердив життям.

Молодий письменник-революціонер у цій повісті часом туманно, а часом прозоро натякає на політичну ситуацію в Україні, на соціальну боротьбу, на орієнтацію, на поведінку героїв й болісно переживає за майбутнє рідного народу, вустами ліричного героя висловлює свої душевні сум'яття.

Однією із найважливіших яскраво виражених стильових ознак обох повістей є перевага образу над сюжетом. Неабияку роль тут відіграло те, що обидва письменники розпочинали свою літературну творчість як поети, саме тому такий потяг до музичності фрази, захоплення ритмом, і це особливо помітно, бо ритм став одним із композиційних прийомів. Якщо прозовий твір будується з урахуванням принципів поетичного осмислення дійсності, то в ньому діють і закони слова поетичного, і закони прозового слова, перебуваючи у тісній взаємодії. Це стосується як “Червоного роману”, так і “Блакитного роману”.

Процес внутрішньої соціальної диференціації слова намітився у “Червоному романі”, де “вочевидь посилилась епічність зображення”<sup>21</sup>. Це виявилось у введенні більшої кількості діалогів і включенні різних соціальних типів із своїми мовними партіями, своєрідність яких треба визначити з позицій світоглядних відмінностей.

— Призволяйте, пане урядник. Куди це ви голубчиків? Хе-хе! — і наручено розхмарював брови.

— В места не столь отдольные. Потому не нада нам таких: благоденствовать не дають. Брата на брата нацьковують” (“Червоний роман”, 32). Так чи інакше кожне слово у повісті належить авторові, воно ним створене. Але якщо в поетичному творі слово автора єдине, в основному звільнене від чужих йому інтенцій, то “прозаїк не очищає слів від чужих йому інтенцій і тонів, не умертвляє закладені в них зародки соціальної різномовності, не звільняє ті мовні обличчя і мовні манери, які посвідчують за словами і формами мови, — але він розташовує всі ці слова і форми на різних дистанціях від останнього смислового ядра свого твору, від свого власного інтенційного центру”<sup>22</sup>. У даному діалозі слова “зовсім позбавлені авторських інтенцій: автор не виражає себе в них (як автор слова) — він їх показує як своєрідну мовну річ, вони наскрізь об'єктні для нього”<sup>23</sup>. Тут бачимо зародки епічного об'єктивного мислення, позбавленого суб'єктивних авторських коментарів. Поглибленню епічності у “Червоному романі” сприяє часткова соціальна різномовність: матеріалізується найпростішим способом, — введенням діалогів, на основі яких можна виокремити мовне обличчя персона-

<sup>21</sup> Орлик П. Андрій Головка. - С.20.

<sup>22</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. - М.: Худ. литература, 1975. - С.111.

<sup>23</sup> Там само. - С.112.



жа, проте поле функціонування слова у повісті в основному обмежується сферою діяльності слова автора, підпорядковується його світогляду, його світосприйманню, посилюючи ліричність повісті, незважаючи на "епічне розроблення теми" (М. Зеров) в ній.

Подібний за своєю мовно-стильовою структурою і "Блакитний роман". Це пояснюється тим, що "на початку 20-х років ще світлим у пам'яті був той вплив поезії на прозу, який в естетичній системі символізму призвів до покірного прийняття прозою композиції, ритміки, асоціативності та імпресіонізму, символічної поезії"<sup>24</sup>. Це зауваження стосується й української літератури, яка на початку століття перебувала під впливом російського символізму<sup>25</sup>.

Наближення мови "Блакитного роману" до поезії очевидне: проза переходить у композиційно виділений вірш:

Від блідоокої Іріс  
з поцілунком смерті  
тьмавний незримий ефір  
Нілу свяченого твір  
златно-срібній осені в жертву  
мою насолоду коханням приніс  
насолоду смертю Іріс ... ("Блакитний роман", 18)

Як бачимо з наведеного уривка, прагнення зберегти ритм у повісті настільки сильне, що подекуди важко вловити зміст, хоч зміст, як такий, у "Блакитному романі" не відіграє основну роль. Головною у творі є не подія, а її звуковий та емоційний резонанс. У фразі: "У верхів'ях дерев місячне проміння творило срібно-блакитну різьбу" ("Блакитний роман", 23) – бачимо нагнітання певних звуків, зокрема сонорних. У даному випадку діє закон імпресіоністичного слова, коли провідну роль виконує не слово як таке, а психологічний резонанс, створений звучанням цього слова. Аналогічні картини зустрічаємо і у "Червоному романі": "По сонній воді – як самоцвіти хто сипле, і грають вони, всміхаються до місяця крізь густі віти. Білі, легкі, як тіні, постаті. Сміх бризковий, Хтось співав молодю й жагуче" ("Червоний роман", 33). Музичність оповіді займає важливе місце у художній структурі повістей, особливо "Блакитного роману", і, як наслідок, – звукова оркестровка у творі веде основну лінію, роблячи картину живописнішою, зримішою. А.Головко за допомогою звукової гами намагається відтворити картини дійсності, зокрема, це спостерігаємо на прикладі зображення образу імперіалістичної війни: "глухий клекіт чорного шуму", "зойки, тужіння, онімільий в торохтінні коліс крик матері", що виряджає сина на війну, – і

<sup>24</sup> Беляя Г. Закономерности стилового развития советской прозы. - М., 1977. - С. 56.

<sup>25</sup> Жулинський М. Хай вічно духом пломеніє // Літ. Укрвіна. - 1987. - 17 грудня. - С. 6.

“стогін рвався з молодих грудей із словами пісні” (“Червоний роман”, 37). Ці сповнені трагізму акорди передають душевний стан народу, який став учасником братовбивчої війни.

Світлі акорди звучать у змалюванні А.Головком природи: доноситься “гра блакитних дзвіночків”, “чути радісні крики з-під хмар: “Кру... кру...”. “Вздовж греблі шуміли верби. Над ставом у кущах сміялися солов’ї. Зоряно, тихо...” (“Червоний роман”, 45-46).

Певна емоційна тональність властива не тільки вузькому контекстові, а й контекстові всього твору. Одним із характерних поетичних прийомів А.Головка є звуковий образ, вірніше звуконаслідувальний вигук, за допомогою якого автор відтворює складні переживання героя. Цю наскрізну художню деталь М.Коцюбинський називає “кільцем психічного процесу” і досить часто використовує у своїх творах (“Лялечка”, “Цвіт яблуні”, “Intermezzo”). А.Головка з певністю називають продовжувачем традицій метра літератури, зокрема у використанні імпресіоністичної поетики. Ця художня деталь – звуконаслідувальний вигук – з’являється на початку “Червоного роману”, вводиться ще і ще раз, починає набирати розширювального образного значення: “Шляхом, здіймаючи куряву, сунувся натовп людей. Чутно було: брязь... брязь” (“Червоний роман”, 32). Так герой вперше побачив політкаторжан, вперше після цього замислився над своєю батрацькою долею, і здалося йому, що на його ногах бряжчать невидимі кайдани: “Мовчазний ішов ти з похиленою головою. І здавалося мені... Що? Ні. Глянув на твої ноги, на свої. Ніт же. Але ж так виразно чулося: брязь - брязь!” (“Червоний роман”, 34). В іншій ситуації це “брязь” набуває метафоричного значення і вказує на злам у психології героя: в його душі закипає ненависть до отамана “батька Петленка”: “Чому, коли погляди наші схрещувалися наче чулося “брязь” і потім падали і його, і твій, як вибиті із рук шаблі?..” (“Червоний роман”, 58).

У лірико-імпресіоністичних творах досить характерною була тенденція до змалювання безіменних героїв. Це стосується повістей А.Головка й Г.Михайличенка. Проте, на відміну від інших творів письменників пожовтневої доби, які зображали неконкретизовані образи, загальні, з відчутною індивідуалізацією (цю тенденцію закидали й Г.Михайличенку), персонаж “Червоного роману” теж безіменна, проте конкретна особистість, з індивідуальною психологією.

Соціальні орієнтири у вчинках героїв психологічно вмотивовані, що відрізняє “Червоний роман” від “Блакитного роману”. На відміну від Я-оповідача, мрії, переживання Ти у повісті А.Головка мають під собою конкретну матеріальну основу – завести господарство: “...виразно бачив. Тихий степ... Хутірць у вишневім садку” (“Червоний роман”, 54). У психології героя відбувається безнастанна боротьба власницьких і громадських інтересів. Захоплений революційною стихією, Ти разом з усіма громить пан-

ську економію і бере з панського двору, що може. На його подвір'ї лежать дубки з панського лісу, а в загоні ремигають панські воли, а серце “стискається і кам'яніє”, коли відступають більшовики. У відповідь на заклик червоноармійця взяти гвинтівку, він удав, що побіг за нею, а сам вирішив пересидіти у коноплях: “Ич, бери гвинтівку! А може, я не хочу! Може, я не хочу! Може, я сам знаю, коли мені гвинтівку брати!” (“Червоний роман”, 48). Після того, як гайдамаки на бідняцьких спинах шомполами “підбили підсумки революції”, а самого героя, скривавленого від побоїв присудили пустити “у розход”, він зрозумів, що єдиний порятунок – тікати до червоних. З партизанським загonom він дійшов до Перекопу, та, дивлячись на спокійне море, Ти вабить одвічна мрія про хутірець – і залишається покинутою в піраміді його гвинтівка. (Гвинтівку Ти встромляє багнетом у землю, що свідчить про небажання більше воювати, прагнення спокійного мирного життя). Намагаючись віднайти свою дорогу, Ти пристає то до однієї партії, то до іншої. Я ж займає сталу позицію, – він – більшовик.

Сюжет повісті А.Головка буде таким чином, що Ти сприймає події через призму особистого світовідчуття. Мрія про особистий рай – “свій хутірець у садочку”, кохану, з якою мріє одружитися, змушує взяти панські дубки на нову хату, дорівнятися до заможників. Особисте штовхає Ти в загін Петленка, адже кохана сказала: “Як любиш мене, роби, як вони” (“Червоний роман”, 55), тому він розстрілює членів сільради, членів комнезаму; особисте допомагає йому зрозуміти, що його обдурено: дівчина, заради якої він пристав до “борців за вільну Україну” – коханка “батька Петленка”. Головка досить психологічно тонко за допомогою художньої деталі передає момент осмислення героєм своїх позицій як різко протилежних позиціям отамана. Основною художньою деталлю виступає хліб, як символ важкої селянської праці. Саме ставлення до хліба визначило й ставлення Ти до отамана: у Петленка не здригнулася рука підпалити хліб, а Ти бачить крізь полум'я, що лиже пакаузи з хлібом, як тягнуться юрби голодних “на врожаї”, і у нього зріє ненависть до Петленка. Вбивство отамана Ти цілком вмотивоване. Процес ненависті Ти до Петленка із думок переходить у конкретну дію: “Гостро очима впився в потилицю і з болем солодким думав: “От полоснути б шаблюкою...”; далі думка вже більше зосереджується на одному: “От полоснути б!”, і, нарешті, майже фізичне відчуття удару: “Ех, ударити б! Тільки б луснуло!.. В цю ж мить ти незграбно підскочив до нього і з усієї сили вдарив прикладом по голові” (“Червоний роман”, 59). Каяття Ти було цілком виправдане у душі “справедливості дій революційних органів” того часу.

У першій редакції твору автор подає новелу, в якій підсумовує шлях, пройдений героєм. Ці спогади позначають етапи становлення Ти: “Степ панський. Пітні снопи. Шляхом – “брязь-брязь!”. Вночі – по дорозі в казку за нею. Забувся, шукав по шляху слідів її ніг, з криком розпачливим кричав:



“Де ти? Де?...” Падали трупи – займалися, гасли як іскри...” і т.д. (“Червоний роман”, 61). Завершується твір вимріяною картиною комуні, що тоне у “блакитних дзвонах”. Герой бачить в своїй уяві, як замість “мікролюдей”, що безсило шкрябають нігтями “мікроплугів” молоду землю, “повзають гігантомашини, як величезні жуки, жвакаючи збіжжя” (“Червоний роман”, 61), “бачить обличчя радісні з очима в рожеву далечинь” (61). Це – символ гармонії й естетичний ідеал А.Головка. Сюжет “Червоного роману” майже повністю збережено в оповіданні “Крученим шляхом” (1924), у якому А.Головка той самий зміст поклав на цілком реалістичну основу.

Відмінність естетичних ідеалів повістей А.Головка та Г.Михайличенка найяскравіше виявилася у змалюванні ідеалів головних героїв. Ідеал героя “Блакитного роману” не має під собою соціального підґрунтя, бо це мавка-мрія Іріс, дочка “таємниць споконвічного”. Ідеал героя “Червоного роману” – революціонерка. Вона закута в кайдани у натовпі політкаторжан “стояла зі скроботною посмішкою на вкритім пилом обличчі” (“Червоний роман”, 32). Образ революціонерки у повісті А.Головка поданий в оточенні золотого сяйва, подібний до образу революціонерки в “Persona grata” М.Коцюбинського. Для героя “Блакитного роману”, приреченого фатумом на довічне страждання, Іріс – недосяжна, потойбічна мрія. Герой “Червоного роману” шлях до своєї мрії шукає в муках, повзаючи в пилу, шукаючи сліди її ніг, у розпачі гукає: “Де ти? Де?...” – і наближається до неї, коли “на грузовику неслися збентеженим містом. В руках гвинтовки”, і тоді вона “горнулася до мене. Очима заглядала у вічі мені. І мені забило дух...” (“Червоний роман”, 41). Мрія займає важливе місце у житті героїв, приходять до них у снах і мареннях, набираючи рис живої людини. Тільки з мрією вони щасливі. Зустрічі із золотосою казковою красунею-революціонеркою та мавкою-мрією Іріс виписані натуралістично.

Особливе місце займає у повісті А.Головка праця, як єдине джерело добробуту. Сценою праці розпочинається “Червоний роман”: “Панський лан. Спека. (В жнива). Важко виражені в коси пугом по одному повзли ми, батуючи злотні скиби чужого збіжжя. Падали колоски і в шелесті їх – брязкіт бокалів вина... Скигління голодної дітвори: хліба!.. Трояндовий сміх жінок-красунь... Тужне зітхання з-під дрантя... Падали колоски, важко гальмуючи коси. Рвалися м'язи під латками. А ззаді по ниві – краплі нашого поту – снопи, снопи...” (“Червоний роман”, 31). Автор зображає працю на панському лані. Ця підневільна праця не приносить людям насолоди. Вільну працю селян після розгрому панської економії А.Головка зображає як працю щасливу: “На чорних ріллях, як мурашки, повзали люди, греблися в землі, зморені, з слідами землі на руках, на обличчях. А очі ясніють, радісно гладять кожну латочку, кожну грудочку цілують!. На своїй землі! Хтось сіяв. Набирав злотного зерна повну жменю й кидав поперед себе в чорну пухку постіль... Роди на здоров'я! Різало в плече і вся рука, мов вивихнута.

Та дарма (собі ж сіє!)” (“Червоний роман”, 45). Ця радісна мить наповнює душу теплом, здається, і сама природа радіє разом з героєм: “Всміхався в простори й жадно хапав легенькими весняне повітря, насичене пахом рілля, рожевих проростів..., грою блакитних дзвіночків і криками радісними з-під хмар” (45). З однаковою повагою автор ставиться до праці робітників і селян: “Загупають знову під землею кайла, загуркотять вагонетки з вугіллям – кривавими шариками – покотяться, поллються жилами до всіх органів хворого тіла. Задиhaють легені глибоко й легко, моторно забренить мозок і під шум заводів, в таємній тиші росту збіжжя на ланах – розквітне радісна й ясна усмішка в людини...” (“Червоний роман”, 54).

Інші персонажі твору зображені схематично, проте вони індивідуальні. Образ матері у “Блакитному романі” – це втілення праінкстинкту, у “Червоному романі” – це образ знедоленої жінки-трудівниці (це характерна риса української літератури, подібність зображення спостерігаємо у творах Т.Шевченка, М.Кочубинського, О.Кобилянської, І.Франка, російських письменників), з обличчям “голодним і сумним”, “пошарпаним недолею”, з “скорботними очима”, “срібними нитками”, вплетеними у волосся. Вона виступає втіленням народної совісті. Взавши участь у розстрілі членів сільради і комнезаму, Ти не зважається на зустріч з матір'ю: “У вікно крізь шибку визирнуло старе обличчя матері і чомусь серце тобі немов хто стиснув, аж пальці вгрузли...- Пронісся, не забіг” (“Червоний роман”, 57). Образ матері у “Червоному романі” перегукується з образом у повісті М.Івченка “Землі дзвонять”: стомленої, згорьованої жінки, яка прагне вберегти своїх дітей від зла.

А.Головко віддає перевагу зображенню внутрішнього світу героя, його психології, проте, він не міг обійтися без бодай побіжної, кинутої штрихами, зовнішньої характеристики їх. Селяни, що вирости й живуть на землі, і духом і плоттю зрослися з нею, постають як реальні, а не ефемерні істоти. Тому письменник коротко, лаконічно доповнює їх внутрішню характеристику зовнішньою, використовуючи для цього невеликі деталі.

Образна система повісті Г.Михайличенка демонструє складне переплетіння окультних та міфологічних істин. Так епізод народження Ти є результатом модифікації міфа про Озіріса та Ізиду з єгипетської “Книги мертвих”<sup>26</sup>. Р.Штейнер вказує, що міф про Озіріса “служить праобразом того, хто хоче пробудити у собі вічне”<sup>27</sup>, бо він осмислював людину як цілісність, “породжену злиттям організованої матерії, природи і божественного

---

<sup>26</sup> Хоменко Г. Філософія смерті у “Блакитному романі” Гната Михайличенка // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. - Т.2. - 1994. - С.98.

<sup>27</sup> Штейнер Р. Мистериї древности и христианство. - М.: СП “Интербук”, 1990. - С. 69.

Духу, Монади”<sup>28</sup>. Сучасна дослідниця творчості Г.Михайличенка Г.Хоменко інтерпретацію міфу розглядає з погляду філософії, вказуючи, що людина, проходячи через царство природи, піднімається сходами до вищого буття – Озіріса, цим самим забезпечує собі органічне безсмертя. Міфічну та окультну концепцію Озіріса порівнюють до концепції сфінкса. Ти – син сфінкса, отже у спадок дістав таємницю часу у взаємозв’язку з існуванням людини. Образ сфінкса виражений у таємничій скульптурі, що являє собою людську голову на тілі могутнього бика з кігтями лева і крилами орла, розшифровується як сама Ізіда, природа у живій єдності різних своїх царств. Злиття божественного і природного забезпечує торжество вічного буття. Народження Ти визначило його подальшу долю: він наділений здатністю досягнути бажаного Вічного, Абсолютного<sup>29</sup>.

Основою містичного досвіду Ти стає йога: “Пітьму безкрайніх світів Ти зором незрячим пронизував і застиг у бутті... Підібгані ноги під себе й руки уперті в ліжко, безсило піднесені вгору вуста, гойдання ритмічне. Йоги в індійських печерах хай вчать у Тебе” (“Блакитний роман”, 21-22). Звернення героя до такого типу містичного дійства зумовлене його волевиявленням, наближенням до внутрішньої єдності з Богом, активізацією психічної сили.

Г.Хоменко подає таке трактування образів твору: “Іна – це життя, що любить одночасно всіх; але її закоханості ніхто не помічає; життя, цінність якого всі ігнорують і знецінюють. Ти – смерть, що нищить все, але до неї прикуті погляди всіх, як до чорної порожнечі”<sup>30</sup>.

Ти та Іна – діти одного покоління, народжені від любові (Ти) та ненависті (Іна), але виявилися зовсім протилежними своїм батькам: “Твоя душа була зложена з двох ущерт повних великим змістом душ і в цілому ж вона являла собою порожню безодню. Душа Іни була зложена з двох порожніх душ і в цілому відзначалася повнотою осяйного змісту. Ваші душі являли собою бігуни одної кулі і стреміли стати одним цілим” (“Блакитний роман”, 18). У героїв були блакитні душі, проте блакить має різну інтерпретацію: в душі Ти “була блакить безмежних глибин холодних океанів”, “блакить одвічної порожнечі”(17), у душі Іни була “блакить свіжого весняного неба, блакить веселих квітів соняшної левади, омитих прозорою росю”, “осліплююче яскрава соняшна блакить” (17), і як підсумок – “блакить її душі була протилежною твоїй” (18). Іна і Ти – це початок і кінець існування, вони “являли собою бігуни одної кулі”, “їх не можна було уявити ні нарізно, ні вкупі”, але вони “стреміли стати одним цілим”(18). Самопізнання, до

<sup>28</sup> Хоменко Г. Філософія смерті у “Блакитному романі” Гната Михайличенка. - С.98.

<sup>29</sup> Там само. - С.98-99.

<sup>30</sup> Там само. - С.103



якого так часто вдається Ти, дає йому можливість подолати зневагу до Іни – тоді вони “стали чоловіком і жінкою” (“Блакитний роман”, 26).

Безперечно, кожен образ твору має символічне навантаження. Можна багато сперечатись з цього приводу, але, безумовно, що в кожен з них автор вклав свій біль і тривогу, віру і надію, зумовлені трагічними подіями утвердження національної революції в Україні і гим, що її незалежність, суверенітет були причиною окупації, громадянської війни, кровопролиття. Спираючись на розшифровку образів В.Гадзінським та Г.Хоменко, приходимо до висновку, що образ Іни символізує собою не тільки Україну (країну), але й велику любов, блакитну мрію, благословення людської краси і гармонії, і цей синкретичний сплав дав неповторний образ-символ; а Ти – це й український народ, й трагізм людської душі, що поривається до недосяжного ідеалу – Мавки-мрії. Проте стверджувати, що це конкретні образи-символи ми не можемо, адже Г.Михайличенко у творі не дає чіткого натяку, а залишив простір для роздумів.

Історія життя героїв осмислюється протягом восьми розділів. Ця структура є дуже важливою для автора. Осягнення таємниці Науки Чисел є характерною ознакою символістських творів. Символістський роман А.Белого “Петербург” складається з восьми глав, пролога й епілога. На вплив творчості останнього у “Блакитному романі” вказує М.Зеров у некролозі про Г.Михайличенка, зазначаючи, що це “власне не стільки роман, скільки лірична п'єса на зразок симфоній Андрея Белого”<sup>31</sup>. До пояснення числових комбінацій у вияві божественних ознак, істинних якостей звертався ще Піфагор Самоський. Він відзначав, що життя світів, шлях сфер складається з числа сім, керується сьома геніями<sup>32</sup>. Посіяні із божественного ефіру людські душі проходять через сім світів, поступово втрачаючи спогади про своє небесне походження. По закінченні земного існування в них посилюється бажання піднятися до вищої сфери, до Абсолюту. Цією духовною сферою є восьма сфера, в якій немає більш ні смерті, ні народження, яку давні теософи визначають як “стан божественний”<sup>33</sup>. До числової нумерації звертався й Г.Сковорода: сім для нього тотожне вічному коловоротові життя – фігура фігур<sup>34</sup>. І якщо сім – це рух до досконалості, цілісності, до рівня Духолюдини, то вісім – емблема досягнення вічного стану, буття в цьому.

Символічна природа “Блакитного роману” зумовлює велику кількість варіантів його інтерпретації. Досить важливе значення має й те, що твір був написаний засудженим на смерть. Ця тенденція почувань людини, яка не

<sup>31</sup> Михайличенко Г. (Ігнатій Михайлич) // Книгарь. - 1919. - Ч.28. - С. 1962.

<sup>32</sup> Див.: Штейнер Р. Очерк тайноведения. - Л., 1990. - С.120-121.

<sup>33</sup> Шюре Э. Великие посвященные: Очерк эзотеризма религий. - Л., 1990. - С. 281.

<sup>34</sup> Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2-х т. - К.: Дніпро, 1973. - Т.2. - С.154-155.

має іншої перспективи, ніж смерть, досить детально проаналізована у літературі екзистенціалізму (Ж.-П. Сартр, А. Камю, В. Стефаник, В. Підмогильний та інші).

У “Блакитному романі” химерно сплелися жорстока сучасність і ремінісценції прадавніх легенд: легенда про єгиптянку і “безликого сфінкса” та “тасмнича легенда аорист”.

Ця повість настроєва, асоціативна, у ній органічно поєдналися символізм й імпресіонізм, що утворили у своєму поєднанні, разом з романтизмом, колоритне явище того періоду – орнаментальну прозу. Імпресіоністичними у творі є деталі, натяки, добре передані враження, розраховані на активне сприйняття читача, на доповнення образів, щоб з маленької деталі, штриха відтворити ціле, домислити всю картину. Безперечно, у творі є надмір натуралістичних моментів (сцени кохання, смерті, самогубства), але важливу роль при цьому відіграє настроєвість, що тримається на авторському душевному стані, на його враженнях, почуттях, настроях, асоціаціях. Це виводить повість на шлях імпресіонізму, про це свідчить не тільки ритмізована мова, живописність малюнку, елементи психологізму, а також прийоми кольорового вираження душевного стану героїв, це є одним із стильових прийомів, які часто використовували художники-імпресіоністи, а згодом і письменники. Протиставлення у кольоровій символіці звучить вже у назвах творів. Кольорова гама “Червоного роману” звужується до червоного кольору, як символу революції і стану душі героїв. Світла одухотвореність образу революціонерки – символу гармонійно розвиненої особистості (слухання справи революції, висота ідеалів і зовнішня краса) – супроводжується гамою яскравих кольорів: золотого (колір волосся, стиглого жита-пшениці, сонячних далей), червоного (колір крові, революції) і блакитного (“далечінь дзвеніла блакитнодзвонно”). “Кольоровий психологізм” використовує й Г. Михайличенко у “Блакитному романі” – “жовто-золоті сльози жалю за минулим”, блакить душі Ти та Іни. Проте, на відміну від “Червоного роману”, кольорова семантика повісті Г. Михайличенка колоритніша. Кожна частина має свій колір, домінуючий у ній, про це зазначали В. Гадзінський та І. Приходько. Жовтий – “Коли пожовкне листя”, червоний – “Палала червона заграва”, “індиго”, “кольбат”, “фіолет”, чорний – “Аорист”, а також колір “місячного розірваного вітром проміння” над Дніпром, коли у хвилих “відбиваються сні минулих віків” – “Під місячним промінням”, також безліч відтінків білого, який протягом твору ніби змагається з блакитним, є смертоносним для нього. Від усіх цих переливів кольорів і картин віє авторським враженням від перебування на Кручі, що знаходилася над просторим плесом Дніпра. Г. Михайличенко бачив навколишній світ очима художника, тонко передав його словом, часом імпресіоністичними мазками. “Блакить” зустрічаємо у назві, вона є домінуючою у творі, наскрізь пронизує його. Блакитний колір вибраний як знак життя – смерті – безсмертя і



відповідає світовій традиції його осмислення.

Ранні повісті А.Головка насичені сяючим сонячним промінням, що присутнє не лише в прямому, фізичному розумінні, а й у розумінні сонячного оптимістичного ствердження життя, що підкреслювало контури реалій навколишньої дійсності, увиразнювало зображення природи. Наслідування М.Коцюбинського досить відчутне у змалюванні пейзажів у повістях А.Головка, які виконують функцію психологічного еквівалента внутрішнього стану ліричного героя: “Як сіре листя восени, обривались і падали дні. Прийшла осінь. Пожовкнув ліс, принишк – засумував, як сухотник. А під ногами пляма крові з харкотиння... Потім у верховітті завив вітер, заплакало небо старечо, і падали його холодні дрібні сльози на сірі плями промоклих до кісток людей, на живе дрюччя тифозних. Ніч – день” (“Червоний роман”, 52). “Ах, ноче зоряна! Нащо ти в сутнінї ховаєш злидні?! Волошками і маками червоними долівку притрусила. Повні жмені сиплеш самоцвіти в помийнищу, біля порогу! Ноче зоряна, нащо!? Згасне зірниця і згасне казка хвилюва. А з кутків з огидним реготом повстануть тіні... Не треба ж! Коли немає казки назавжди, то не треба й на мить!...” (“Червоний роман”, 35). Цей образ ночі вказує на Головкову спробу індивідуалістського бунту проти світобудови, адже для імпресіонізму характерне відтворення прекрасної миті, як це бачимо у “Можу”, яка не є гарантом вічності й незмінної краси.

Проте природа є не тільки еквівалентом краси, а й несе руйнівну силу, підтвердженням цього у “Блакитному романі” є картини смерті у воді. Тут їх декілька: у воді гине Іріс, Чоловік, Ганка: “Її прибило на берег дніпровими хвилями. Зі сніжно-білим мокрим волоссям. Зі вплетеними в нього раками замість квітів. З жажливо посинілою красою роздутого тіла. З заплющеними очима Іріс.” (“Блакитний роман”, 24). Культивування такої ситуації знаходимо у сучасників Г.Михайличенка – Т.Еліота “Безплідна земля” (1922), четверта частина якого має назву “Смерть від води”, М.Хвилювого “Санаторійна зона”. В деякій мірі це й інтерпретація народної творчості, де існують “жива” і “мертва” вода в царстві смерті, саме тому потойбічний світ є джерелом зцілення і відродження у цьому світі.

Зв'язок з творчо-руйнівним началом природи в людини встановлюється і зберігається завдяки консервативній суті праінстинктів. “Якщо правда те, – зауважує З.Фрейд, – що в незапам'ятні часи і незрозумілим чином одного разу з неживої матерії народилося життя, то, згідно з нашими уявленнями, тоді виник потяг, котрий прагне знову знищити живе і відтворити неорганічний стан”<sup>35</sup>. Людина є дуже складною системою, діяльність якої визначають потяг до смерті, спрямований на деструкцію, та еротичний потяг, що прагне привести живу субстанцію у більшу єдність. “Одвічна таємниця” життя Ти є співіснуванням Еросу і Таносу, пояснити яку не може

<sup>35</sup> Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. - М.: Наука, 1991. - С. 336.



навіть сфінкс. Це відкриття зумовило культивування рефрену: “Два мертвих трупи з обличчями білими, як нововипавший сніг, спокійно лежать, обнявшись у ліжку з виразом захованої одвічної таємниці на своїх непорушних устах” (“Блакитний роман”, 26). Відстань між любов’ю і смертю стає мінімальною, для героя повісті ці категорії стають абсолютно подібні. Причина закладена у природній цілісності людини, у якій душа і тіло складають одне ціле. Письменник у “Блакитному романі” зближує любов у єдиному цілому еротизму. Проте повість – це не тільки культ еротики і самогубства, не тільки хворобливі переживання революціонерів, – це складний і драматичний момент у житті України й самого Г.Михайличенка.

Злиття натуралістичних та імпресіоністичних тенденцій у повістях не було випадковим, бо перші картини художників-імпресіоністів виникли саме зі спроби по-новому відтворити навколишній світ. “Блакитний роман” – це синкретичний сплав символізму, натуралізму та імпресіонізму. У “Червоному романі” існує розрив між натуралізмом та імпресіонізмом, натуралізм домінує у мікросюжетах повісті, його мета – уобразити картину: “І підведуться люди, брудні й потомлені роботою. Заспано кинуть очима, поведуть носами в повітрі, нюхаючи, де воно хоч черствим ячником запахе” (35). “Вікна ремігали поламаними кріслами, розпанаханими перинами, купами посуду... А по снігу попідвіконню повзали фігури хапні й хрипло шумливі” (“Червоний роман”, 45).

Своєрідність злиття різних стилів у творах А.Головка та Г.Михайличенка полягає у особливості психологізму. Психологізм “Червоного роману” відрізняється появою соціальних орієнтирів у вмотивуванні вчинків персонажів. Психічний стан героя подається як “процес перепадів емоцій та почуттів, які виступають мотиваційною сферою його поведінки”<sup>36</sup>. Як і Михайло Коцюбинський, А.Головка намагається показати почуття і переживання героїв головним чином через відбір певних фактів, реалій дійсності, які найбільше їх виражають.

Полеміка повістей Г.Михайличенка та А.Головка, викликана кольоровим протиставленням, знайшла вираження на стильовому та жанровому рівнях, зокрема у трактуванні образів, символів, структури.

## **2.2. Взаємополеміка, взаємодія та взаємовідбиттєвухування образів у повістях А.Головка “Можу” та “Остап Шантала” В.Підмогильного**

У 1921 році в журналі “Шляхи мистецтва” надруковано повість В.Підмогильного “Остап Шантала”, яка через рік вийшла окремою книжкою. Твір засвідчив про неабиякий мистецький хист молодого прозаїка, проте критика не поспішала з оцінкою. Пізніше радянські літературознавці

<sup>36</sup> Кузнецов Ю. Розвиток психологізму в українській прозі кінця ХІХ - початку ХХ ст. // Проблеми історії та теорії української літератури ХІХ - поч. ХХ ст.. - С.232.

оцінювали повість з погляду зображення революційних подій (у творі вони не змальовані), тому рецензії були негативними (О.Дорошкевич, В.Коряк, навіть толерантний А.Шамрай). Однак добре слово все ж прозвучало, правда в Галичині, М.Селегій у журналі “Веселка” вказав, що повість “Остап Шаптала” “вносить в нашу літературу до розрішення нову проблему глибоко психологічного змісту вимог душі та тіла...”<sup>37</sup>. Сучасний дослідник творчості В.Підмогильного В.Мельник писав, що молодий прозаїк у повісті “одверто ступив на шлях психоаналізу”<sup>38</sup>.

Як уже зазначалося, у літературознавстві після 30-х і аж до 80-х років не зосереджувалася увага на лірико-імпресіоністичній стильовій організації художнього аспекту у процесі аналізу творів через вульгарно-соціологічний підхід до вивчення складних творів мистецтва, що призвело до знецінення їх, зокрема, це яскраво виявляється у критиці на повісті А.Головка (перша редакція), В.Підмогильного, Г.Михайличенка. Повість “Можу” написана через рік після виходу твору В.Підмогильного, у 1922 році. Критики відзначають, що цим твором А.Головка виступив “проти помилкових поглядів В.Підмогильного”, тобто полемізував з тезою Підмогильного, ніби “розум – раб почуття”<sup>39</sup>. А.Головка не сприймав творчих засад В.Підмогильного, вважав, що людина не повинна бути рабом своїх бажань, а мусить бути активним членом суспільства і намагався показати це у своїх творах, полемізуючи із творами інших авторів. П.Орлик зазначає, що Головка послуговався не кращими традиціями української прози<sup>40</sup>, маючи на увазі вплив імпресіонізму В.Винниченка на стиль А.Головка. М.Зеров вказував, що “Головка надрукував минулого року... “Можу” чи не проти Винниченківської назви “Хочу”<sup>41</sup>. Стильова манера Головка і Підмогильного має подвійний характер: з одного боку відштовхування (ідейно-естетичні позиції героїв різко протилежні), а з другого, “формально”, притягування: вміння тло дії пейзажне, побутове, подати “крізь душевну схвильованість героя”<sup>42</sup>. Спільність цих авторів полягає ще й у тому, що вони вже у перших творах зуміли заглибитися у психіку особистості, яка болісно шукає себе, зазнаючи, здебільшого, більше поразок, ніж перемог, але не залишає наміру пізнати глибину своєї душі, відчутти себе органічною частиною великої системи буття.

<sup>37</sup> Селегій М. (Бібліографія) // Веселка. - 1922. - №5 (вересень). - С.30.

<sup>38</sup> Мельник В. Суворий аналітик доби: творчість Валер'яна Підмогильного в ідейно-естетичному контексті прози першої половини ХХ ст.. - К., 1994. - С.100.

<sup>39</sup> Пасічник М., Фролова К. Андрій Головка. - С.25.

<sup>40</sup> Орлик П. Андрій Головка: Нарис життя і творчості. - С.11.

<sup>41</sup> Зеров М. Українська література в 1923 році // Нова громада. - 1924. - №18. - С.31.

<sup>42</sup> Орлик П. Андрій Головка. - С.13.

Творчість В.Підмогильного розвивалася під впливом французької класики (Г.де Мопассана, П.Меріме, А.Франса), інтелектуальної прози кінця XIX – поч. XX ст.. Психологічний реалізм (визначення 20-х років), який розвивали у передреволюційній прозі М.Коцюбинський, В.Стефанік, почасти В.Винниченко, поєднався у творчості В.Підмогильного з “філософським осмисленням незворотної самоцінності кожного індивіда”<sup>43</sup>, став домінують його творів. Вплив М.Коцюбинського на формування раннього А.Головка незаперечний. Творчим дороговказом для молодого новобранця літератури була творчість видатного майстра слова. Психологічний аспект у зображенні героя був головним для цих прозаїків, які робили акцент на складності духовного світу людини і менш на її вчинках і діях.

У повісті “Можу” процес створення образу ліричного героя йде від фіксації індивідуальності, зберігаючи вірність самому собі до розщеплення на ряд феноменальних станів. У творі ці стани групуються на двох полюсах – безпросвітній песимізм і життєствердний оптимізм. Цей мотив лежить в основі сюжету повісті – демобілізований червоноармієць Гордій повертається додому хворим на туберкульоз і, за діагнозом лікарів, приречений; він намагається перекопати кохану, що “лише сильні, а не “праведні” ... ввійдуть в рай” (“Можу”, 1/46). Та не тільки духовний стан Гордія зважується на терезах – песимізм: “Так боляче було. Хотілося головою битися об землю. Ридати голосно, захлинаючись. Щоб текли сльози – палили обличчя. А їх не було. Спазми здавили горлянку, не пускали ридань. І вони, не знаходячи виходу, трясли все тіло. Таке безсиле і непотрібне” (“Можу”, 1/36) та оптимізм: “Гордій тихо йшов поміж зелених латок озимини, чорної ріллі, сірих облогів. Хапав хворими легеньми свіжовесняне нічне повітря: – Ах, хороше ж як! А назустріч, весело підстрибуючи, біг легенький вітерець. Щедро сипав на всі боки молоді пахощі, далекі співи, шелест левад вздовж Ворскли. Радісно, як після довгого розставання кидався на груди парубкові” (“Можу”, 1/35), об’єктивне значення слова, що вкладено в назву – “Можу” – йде в розріз з його емоційним відлунням: оптимізм і самогубство. В основі сюжету повісті В.Підмогильного лежить історія життя інженера Остапа Шаптали, який після смерті сестри прагне осмислити своє життя, адже над ним тяжіє моральна провина за смерть близької людини, яка жертвувала всім, лиш би він був освіченим.

В.Підмогильний у стильовому композиційному ключі близький до “малої” прози М.Хвильового, Г.Косинки, адже його твір був “одним із перших взірців великої форми в українській передреволюційній прозі, яка в цілому мала ще шкіцо-новелетковий характер”<sup>44</sup>. Це певною мірою стосується і

<sup>43</sup> Мельник В. Суворий аналітик доби: Валер’ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини XX ст.. - С.40.

<sup>44</sup> Історія української літератури XX ст.: У 2 кн.. - К., 1993. - Кн. 1: 1910-1930-ті рр. - С.526.



“Можу” А.Головка, сюжет якої носив експресивно-фрагментарний характер. Будуючи сюжет на настроях, переживаннях персонажів, основну увагу письменники звертають на душевні порухи людини. В.Підмогильний, виходячи на теорію фрейдизму, майже не надає значення сфері свідомого у вчинках героя, очевидна перевага тут за ірреальним чинником життя людини. Тому відчутна двоплановість нарації у повісті “Остап Шаптала”: поряд із ірреальним світом героя виступають персонажі з реальним світобаченням – батьки Остапа, бабуся Одарка, в якій він мешкає, дівчина Лася, врятована ним на Дніпрі. Сюжет у повісті від подієвого (сюжету вчинків і дій персонажів) переходить у внутрішній (зіткнення різних переживань), або чергується. Змінюється й поетика В.Підмогильного: цілком визначений “малюнок” внутрішнього сюжету проглядає крізь мозаїчне сполучення окремих частин. Психічне переживання героя, домінуючий настрій є формотвірною структурою, завдяки якій досягається цілісність, довершеність твору. Спосіб створення ліричного образу шляхом феноменальних душевних станів (Гордій), його своєрідної “матеріалізації” за повної відсутності у “Можу” портретних рис, веде до романтизації. Розщеплення образу на певні душевні стани є засобом поглиблення психологізму. У повісті А.Головка наявний ступінь злиття слова авторського і слова героя, що призводить до нівелювання слова персонажа.

Лейтмотивна конструкція, що є провідною у творах ліричного типу організації художнього матеріалу, проходить через увесь твір або окремий розділ, підкреслюючи те, що письменник не старається покидати первинної емоційної сфери, де провідним є ірраціональне, підсвідоме. Тому в повісті “Можу” часто вживаються вислови типу: “І все чомусь сумно було. І чогось неначе жаль” (“Можу”, 1/42).

Повість “Остап Шаптала” побудована на “матеріалі” роздумів героя, усвідомлення себе на межі духовного й фізичного. Ця проблема інтерпретується й у повісті “Можу”. Граничне напруження, внутрішній конфлікт, стресова ситуація на межі роздвоєння свідомості відтворює кризову ситуацію в житті особистості (самогубство Гордія та наблизений божевільний стан Остапа). Наукове спостереження над такою ситуацією знаходимо у праці Дж.Каплана, який розглядає її через чотири послідовних стадій: 1) первісне зростання напруження, що стимулює звичні способи розв'язання проблем; 2) подальше зростання напруження, коли ці способи виявляються безрезультатними; 3) ще більше зростання напруження, що потребує мобілізації зовнішніх і внутрішніх джерел; 4) якщо все виявляється марним, настає четверта стадія, що характеризується посиленням тривоги і депресії, почуттям розгубленості й безнадії, дезорганізацією особистості<sup>45</sup>. Неважко

<sup>45</sup> Див.: Caplan G. Emotional crises // The Encyclopedia of Mental Health . - N.-Y. , 1963. - Vol.2. - P.521-522.

побачити такі коливання напруження психологічного характеру (на межі норми й божевілля) в повісті В.Підмогильного “Остап Шаптала”. Остап у своїх діях часто керується неконтрольованими внутрішніми імпульсами. Такі коливання напруження спостерігаємо й у творі А.Головка, але, сказати б із зворотнім знаком, – від граничного напруження до рівноваги. Розуміючи свою фізичну нездатність, Гордій шукає рівновагу у смерті.

Образ Гордія протиставлений образу Остапа Шаптала. Герой В.Підмогильного – молода, надзвичайно сильна, фізично здорова людина, проте байдужа до реального життя. Він не закінчує життя самогубством, як Гордій, але марить смертю, яка здається йому прекрасною. Гордій, випробовуючи свою останню волю, згасає; Остап – самозаглиблюється у ним же придуману програму самопожертви в ім'я пам'яті сестри.

Дослідники творчості А.Головка брали повість “Можу” для протиставлення “Остапу Шапталі”. Ми ж спробуємо з'ясувати не тільки те, що різнить Гордія і Остапа, але й об'єднує. Здорова, молода людина – Остап – намагається відійти від життєвих проблем, бо живе у світі, створеному ним же. Йому огидне життя (як фізична данність), саме все, пов'язане із ним так ненавидить герой, навіть власне тіло. Хворий Гордій сповнений жаги життя. Він приречений хворобою, але не впадає у розпач, намагається зробити добро. Внаслідок граничного напруження втрачається розуміння сенсу буття людини. Свідченням цього для Остапа є смерть сестри, а для Гордія – усвідомлення того, що він смертельно хворий. Самотність, роздвоєння особистості – спільні для обох письменників проблеми. І якщо подвійне життя Остапа чітко проглядається крізь сюжетну канву, то ці реалії внутрішнього стану Гордія не впливають за рамки підсвідомого.

Відтворенню внутрішнього стану героїв підпорядковано й суто імпресіоністичні художні засоби: світлотінь, колір, вібрацію. Цікаво те, що Головка використовує світлі тони у своїх творах (у “Можу” світосприймання пронизане сонцем), а у Підмогильного всі центральні події відбуваються при темному освітленні або вночі, що суперечить імпресіоністичній манері й надає повісті деякої таємничості.

Імпресіоністичне зображення картин природи досягається завдяки дивовижній авторській чутливості до кольористичних нюансів, відтворення широкого спектру барв та їх відтінків. І у Підмогильного, і у Головка природа в основному передається через вібрацію світла і звуку, але якщо така властивість надає “Можу” рухливості, творить враження плинності, що в свою чергу свідчить про безперервність розвитку і композиційно виявляється у розімкнутості художньої системи, адже в основі живопису лежать світлі барви, чисті кольори сонячного спектру: “За селом зелене море хвильне. Легко падали й безшумно пливли, толочучи хліба, тіні білих хмаринок. Вгорі – жайворонки весело дзьобали натягнуті між сонцем і землею золоті промені. І дзвінко сміялись вони, ясні і сонячні” (“Можу”, 2/15); то темні



кольори передають застиглість, непорушність картин природи у повісті В.Підмогильного: "...сад, що розлігся поблизу їхньої хати, старовинний сад, загуский і занехаяний... У гушавині його з'явився ставок, порослий очеретом, і вода в ньому захавалася під густою ковдрою зеленої ряски. Там він (Остап – С.Ж.) сидів на широкому пні підтятого дуба, стовбур якого валявся поблизу, чорний та пліснявий. Нерухоме зелене вбрання ставка, набрякла трава, заставлена навколо, очерет, що колихався з боязким тріпотінням, – все це було ніби страшенно притомлене, ніби втекло від життя, прагло лише спокою і знайшло його" ("Остап Шаптала", 229). Улюблений тип освітлення А.Головка – сонячний, коли предмети навколишнього світу виступають у своїх об'єктивних іпостасях. В.Підмогильний надав перевагу нічному освітленню, у якому все обволікається таємничістю, фантастичністю: "День гаснув, і поволі яснішало світло двох свічок, запалених у головах Олюсі. Морок повстав з підлоги й завішував вікна. Свічки миготіли, розкидаючи плями, й ворушили їх на обличчі померлої; то іноді заспокоювались вогники й здавалося, що світиться само обличчя та бережно сипле світло навкруги" ("Остап Шаптала", 227). Відтворення яскравої кольорової гами за допомогою живописних мазків спрямовує повість А.Головка на шлях імпресіоністичного осмислення дійсності, тоді як смерть у творі В.Підмогильного деформує предмети й явища навколишньої дійсності, вказуючи на експресіоністичну поетику твору.

Основний принцип імпресіоністичного живопису – "пленерність", письменники часто використовували у своїх творах, в яких він проявляється у винесенні дії на природу. У "Можу" цей принцип полягає у взаємопоглинанні фактору природи і людського фактору: деталі побуту поглинає природа. Така ж функція принципу "пленерності" й у "Остапі Шапталі" тільки з тією різницею, що зовнішні деталі (природа в тому числі) виконують суттєву функцію у розкритті психології дії: з їх допомогою глибше відтворюється внутрішній світ героя. У Підмогильного зовнішні деталі прямо не входять у процес внутрішнього життя персонажів, вони лише дотично співвідносяться з ним. Це, зокрема, помітно у використанні пейзажу в системі психологічного письма, коли настрої пейзажу відповідає стану душі героя або контрастує з ним. Наприклад, Остап, спостерігаючи захід сонця, згадує про хвору сестру: "Над вечір йому зненацька надалося сили. Він умився й пішов гуляти довгою вулицею аж до Дніпра, за яким уже сідало сонце. Шаптала спинився на березі та почав стежити, як борються на небі яскраві фарби гарячого сонця з прийдешньою пільмою, як сірішає Дніпро й гудки пароплава зовсім низько стеляться над водою. Він бачив усі ці даремні потуги сонця у цій боротьбі: наблизившись до обрію, воно почервоніло з обурення і розсипало свою злобу на небо й Дніпро. Потім поволі, огинаючись, зникло за кручами, і хмаринки довго ще мліли та танули в його червоному гніві. Шаптала ...з острахом почуваючи, що вже досить накупчилося в йому сили,



щоб знову почалася в голові завірюха думок та безпорадних силкувань при звичаїтись до недалекої смерті сестри” (“Остап Шаптала”, 213). Подібні картини можна побачити у творах М.Коцюбинського, С.Васильченка, і у молодих – Г.Косинки, М.Івченка, де пейзажні картини суголосні психологічному стану героїв. Природа відіграє важливу роль у житті персонажів, зливаючись з нею, вони знаходять душевний спокій, вона стає детонатором самопочуття людини. Як невіддільну частину природи зображає людину К.Гамсун у романі “Пан”.

Природа в імпресіоністичній повісті перестає бути власне природою, вона виступає видимим, “матеріалізованим” станом душі героїв. “Він минув свою хату і спустився в сад. Скоро на нього війнуло повітря занедбаного саду, скоро запалили його дерева своєю тінню, він відчув спокій у своїй душі. Він ніби потрапив у інший світ, і кожний закон потойбічного життя не мав над ним сили” (“Остап Шаптала”, 212). Пейзаж втрачає свої первісні якості як фон подій (романтичні пейзажі І.Нечуя-Левицького, Панаса Мирного нівелюються), “олюднюється”, виступає тією площиною, на якій “гаптує автор психологічні особливості образів”<sup>46</sup>.

Сонячний, життєствердний тип освітлення протиставляється фізичному стану Гордія, який тонко і глибоко сприймає природу у всьому багатстві її звуків і фарб: “Весна. Річка в серпанок туману загорнулась. Похилились верби над річкою, вдвляються в воду. Дівочий сміх ... Зорі ... “Хворий!” ... Прийде ранок. По степу розповзуться люди. Спітнілі обличчя, загорілі. Вгорі бринітиме блакить. “Хворий!” (“Можу”, 1/36). Свого героя А.Головка переважно зображає серед степу або на “сонячних ланах”. Гордій насолоджується сонцем, бо знає, що скоро його не побачить: “Отак, і сонце проспав! Що? скільки там лишилось дивитись на нього. А тоді ж не буде вже більш. Ніколи!” (“Можу”, 1/44). У цьому аспекті А.Головка перегукується з М.Коцюбинським. Все світосприймання героя “Можу” пронизане сонцем. Тільки світле, сонячне освітлення, виключна спостережливість героя компенсує його недостатність життєдіяльності: “Вгорі – сонце. На землі – бризки його. Вони були скрізь: і в сміхові весело напружених очей, і в дитячих криках, що весело гасали поміж осик, немов у “панаса” гралися, і в червоній хустці, що ось-ось зустріне посеред зеленого степу... Скрізь. І від того було ясно і хороше” (“Можу”, 2/14). Для Гордія сонце не лише джерело енергії, але й символ повнокровного земного життя: “Чого найдужче хочу зараз? – Сонця. В промінні його зустріти Христу веселу й радісну. Степом іти поруч. Дивитися в вічі їй і слухати, як оповідає дітям чарівну казку. Або ввечері – гру на роялі...” (“Можу”. 2/22). Герой весь у пориві до сонця, навіть в останні хвилини свого життя він поєднує свої думки із земним світилом:

<sup>46</sup> Клименко В. Стиль Головка. // Сучасна українська проза / За ред. Є.Перліна. - К.-Х., 1930. - С.156.

“Сонце йде. Ну ж швидше”. І закінчується повість словами: “... З-за обрїю – сонце. Іде...” (“Можу”, 2/23). Якщо сонце допомагає Гордієві на мить забути про хворобу, то Остап ненавидить світло, бо “від світла він зробився чужим собі самому” (“Остап Шаптала”, 216).

Остап Шаптала живе для того, щоб в ім'я світлого образу сестри “скерувати своє життя” (“Остап Шаптала”, 220), “віддати комусь своє життя в ім'я мрії” (236), живе з надією в те, що він буде шукати і знайде когось невідомого ще, кому “віддам життя, кому скориться моя сила та розум в ім'я твоє” (228). Тому ці його поривання не сприймаються людьми, такої жертвовності ніхто не розуміє. Апогеєм вияву придуманої мрії Остапа є врятування ним дівчини Ласі на Дніпрі.

Гордій прагне всього себе віддати людям. Так з людської любові та співчуття до голодної жінки він вступає у конфлікт з батьками. (Адже це теж найбільша добра справа Гордія). Нестерпною образою і приниженням для людини він вважає те, що минуло вже десятки століть, відколи існує людство, а й досі на землі панує нужда та голод.

Одним із проявів гуманізму Гордія є його любов до дітей, з якими він зустрічається у хвилини розпачу. У картині дитячої праці, яку спостерігає герой, зустрічаються два предмети його любові: сонце і діти: “Сміялось сонце вгорі. Теплими долонями ніжно гладило маленькі голівки, зігнути спину дітей. А як підводив хто догори обличчя – весело підморгувало: – “Що, – мовляв, – бачили наших? ні? – Дивіться! І сміялося знов” (“Можу”, 1/40). Поведінка пастухів, що “як старі смоктали цигарки і грали в очко”, “віртуозно матюкалися”, засмучує Гордія. Йому “хотілося покласти руку на біляву голову хлопчика і сказати щось, від чого б заіскрилися його оченята і на устах розквітла б ясна усмішка” (“Можу”, 1/44). Розуміючи, що він не може бути батьком, герой хоче, щоб його кохана Христя залишилася вірною своєму поклонянню – вихованню дітей.

І якщо Гордій “життєлюб, гуманіст” (П.Орлик), знаючи про свою приреченість, все ж намагається допомогти людям, вселити в них віру на краще, то Остап не зближується з людьми, живе уособлено, навіть мешкаючи разом із бабусею Одаркою в одному будинку, зустрічаючись із давніми приятелями, він не переймається їхніми проблемами, і Лася, яку він врятував, і яка повинна б стати його зцілювачкою від вигаданої мети, не може знайти підхід до душі героя. Розповідь Галає, колишнього співжителя Остапа, про квітку-пустоцвіт є інтерпретацією самого образу Шаптала. Авторська характеристика відчутна у цій розповіді: “Є квітки, бабусю, що мають щасливу долю – квітнути, не лишаючи насіння. Людина назвала їх пустоцвітами і в цій назві, крім зазначення факту, є дещо зневажливе. Бо, людині, звичайно, вигідніше, щоб квітка лишала плод, який можна спожити. Але ті квітки – несвідомі пустоцвіти, що не здолають оцінювати своєї мудрості” (“Остап Шаптала”, 222).

Гордїй за своєю натурою – мрійник. Поетизація буденного сприяє ба-  
ченню прекрасного в повсякденному. Герой Головка мріє, щоб “хлібороб не  
трудив собі руки пужалном. Від сонця до сонця не шкрябав свого нещасно-  
го шматочка степу. Спітнілий і в'ялий від втоми. А щоб радісний і гордий  
своєю міццю батував залізними нігтями землю. Ревом видресованих тобою  
страховищ-машин будив опалені далі. І щоб простори ясно всміхалися до  
тебе, а ти – до них” (“Можу”, 1/41).

Композиція імпресіоністичної повісті, як зазначалося раніше, визнача-  
ється послабленим сюжетним началом і особливим настроєвим поєднанням  
окремих картин. Домінантний настрій – перебіг переживань – є тією формо-  
вірною структурою, завдяки якій досягається цілісність, довершеність  
будови повісті. Художній простір у повістях Головка та Підмогильного то  
звужується, то розширюється, проте місце, в якому відбувається дія, обо-  
в'язково вказується. Такий художній прийом тепер використовується у кіно,  
театрі. Однак письменників більше цікавить не простір, а його взаємодія із  
духовною сферою життя героїв.

Реалії суб'єктивної дійсності поєднують персонажів із об'єктивним  
світом. У А.Головка суб'єктивний момент, як враження від об'єкта, події,  
явища не веде до втрати цих зв'язків з навколишньою дійсністю, є першо-  
джерелом їх виникнення; у повісті В.Підмогильного суб'єктивний момент  
розростається до повного витіснення об'єктивного світу. В “Остапі Шапта-  
лі” суб'єктивність виявляється в особливому акцентуванні на драматизмі  
існування відособленого людського “я” – самотності, безпорадності перед  
лицем фатуму, його інтересу до розв'язання “вічних” проблем людського  
буття, на що вказував і М.Доленго: “Підмогильний є пересякнутий інтелек-  
туальністю. Художня проза є для нього постійним засобом для розв'язання  
різних пекучих питань, усе тих же традиційних “рокових вопросов”<sup>47</sup>.  
“Мент” між життям і смертю (Лася), нормою і божевіллям (Остап) несе  
внутрішнє переродження у психіці персонажів – вони ніби народжуються  
вдруге (“Він почув, що має знову родитися” – Остап, “радість життя залила  
її щерть” – Лася), правда, існуючи при цьому у різних вимірах – реальному  
та ірреальному. Структура реального мислення В.Підмогильного вміщує  
реальність взагалі (земне буття) і реальність вищу, духовну. Конкретна істо-  
рична реальність в “Остапі Шапталі” подана декількома штрихами:  
“Старий Шаптала відав молочарнею у дідича, а тепер у Радянському Господ-  
дарстві” (“Остап Шаптала”, 212). “Смерть прийшла, зітхнув Вибрик: - що  
робити з малими дітьми? Революція...”(223).

Структура художнього мислення А.Головка теж містить дві реалії, і  
духовна трактується як наслідок прогресивного розвитку реальності рево-

<sup>47</sup> Доленго М. Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі // Червоний шлях. -  
1924. - № 1-2. - С.171.



люційної, історично конкретної, яка, незважаючи на болочі проблеми суспільства, відкривалася у щасливу “комуністичну перспективу”: “Ще так недавно ген у лісі ревли гармати. В альтанці, що виноградом сповита на кручі, сидів за кулеметом ... Недавно було те, і ось – діти наші на нашій дачі. Сонце... усміх очей...” (“Можу”, 1/41), з’являється лише у мріях, у казкових мареннях через відсутність ідеального в житті: “І марилось – хотілося: буйні хліба на полі... Дзвенять коси, бренять косогони жаток... копи... потім – весело степом цокотітимуть вагони продмаршрутів...” (“Можу”, 2/7). “Степ незмежений золотить сонце. Гудуть машини-гіганти, повзуть по ньому, як величезні животи, згрізаючи по стерні нижуть разки з лантухів зерна. Люди – люди... Та по їх засмаглих обличчях не летється піт. В очах радість і немає втоми ...” (“Можу”, 2/18).

А.Головко та В.Підмогильний змушують читача аналізувати внутрішній світ персонажів, який розкривається в основному через діалоги й монологи, проте авторська позиція в них майже відсутня. Глибшому розкриттю психології персонажів сприяють монологи, які за змістом можуть бути “зовнішніми” і “внутрішніми”. Монологи, здебільшого, насичені сповідальністю, роздумами, містять у собі моральні, філософські, естетичні моменти. Звертання В.Підмогильного до форми “внутрішнього монологу” зумовлене прагненням передати внутрішнє “я” героя. “Засоби внутрішнього монологу та функціонально рівнозначних мовних форм, – зазначає М.Кодак, – служать завданню збагнути потаємне ество людини, спосіб її міркування, логіку й аргументацію вчинків, тобто її справжній характер”<sup>48</sup>. А.Головко більше вдається до діалогізованого способу передачі мовлення, але монологи не є винятком. Внутрішні монологи є об’єднуючим засобом цілісності творів. О.Черненко відзначає, що так званий посередній внутрішній монолог, “по-перше, будує єдність матеріалу між внутрішнім голосом протагоніста, себто думкою, що існує вже в свідомості, але не виражена словами голосно і зовнішнім голосом оповідача. По-друге, автор, описуючи події, водночас може нотувати процеси, які проходять у психіці героя”<sup>49</sup>. Такий художній метод допомагає висвітлити стан свідомості персонажів. Імпресіоністична техніка письма, яку використовують обидва митці, включає моментальні враження, що “відбуваються не назовні, отримані смислами, а в середині психіки, де свідомість сприймає їх від підсвідомості”<sup>50</sup>. У внутрішньому житті людини поєднуються і взаємовиключаються свідоме й підсвідоме, що є характерною рисою психологізму. Часто психічна суть особис-

<sup>48</sup> Кодак М. Психологізм соціальної прози. - К.: Наукова думка, 1968. - С.117.

<sup>49</sup> Черненко О. Михайло Коцюбинський - імпресіоніст: образ людини у творчості письменника. - Мюнхен: Сучасність, 1977. - С.49-50.

<sup>50</sup> Черненко О. Михайло Коцюбинський - імпресіоніст: образ людини у творчості письменника. - С.50

тості не є єдиною, а навпаки, це дуже складний комплекс, що є нашаруванням подвійної, а то й потрійної свідомості. Полісмісловість повістей А.Головка й В.Підмогильного складається з тематичного нашарування, подібне бачимо й у свідомості протагоніста. Теми разом із площинами свідомості героїв розвиваються паралельно від початку до кінця творів, різниця полягає лише в напрузі їх розвитку. Розуміння суперечностей власної душі з'являється на поверхні психіки час від часу як нова цілість свідомості, як докучливий внутрішній голос. Цей внутрішній голос у “Можу” – “Хворий!” – постійно звучить у підсвідомості Гордія, нагадує йому про фізичний стан.

Суїцидний намір, бажання накласти на себе руки, у підсвідомості героя “Можу” виникає раптово, хоча автор поступово підводить нас до цього, бо ця смерть не випадкова. Таке екзистенційне бажання раптом впливає з-під свідомості героя роману К.Гамсуна “Голод”, набувши вигляду символічної труни. Немоżliвість виконати основне призначення свого буття – знайти журналістську роботу, яка б відповідала його інтелектуальному й духовному потенціалу, для героя Гамсуна супроводжується втратою інших цінностей. Цей мотив зближує обох героїв.

Усвідомлення Гордієм своєї нежиттєздатності приводить його до самогубства. Саме ця тема була характерна для літератури поч. ХХ ст.. У більшості творів смерть трактується як біологічний кінець організму. Продовжує цю тенденцію і А.Головка у “Можу”, адже Гордій вмирає без страху, навіть бажає скорієї смерті, бо “тіло немічне і людина не приносить вже нікому своєю працею користі. Смерть не страшна, але страшно страждання, хоч воно має теж свою мету”<sup>51</sup>. Це зближує його з В.Стефаніком, який не вважав життя, страждання і смерть абсурдом, а “позитивним явищем, потрібним для перетворення і духовного росту людини”<sup>52</sup>. Закінчуючи життя самогубством, Гордій не кидає виклик суспільству, а випробовує свою волю, доводить своє “можу”: “... якою гарною може бути людина, як схоче... Все може... Гордій припав до землі і глибоко гребонув по піску, вивів “Можу!”. Потім приставив дуло до скроні і надавив на спуск...” (“Можу”, 2/23). А.Головка показує смерть як остаточний кінець фізичного життя. Свою приреченість Гордій усвідомлює: “Живим трупом никаю, місця не знаходячи” (“Можу”, 1/45), тому страху перед смертю не відчуває, бо вірить, що на зміну йому “в країні майбутнього будуть інші люди” (1/41), кращі, здоровіші, адже за його теорією – “лише здоровий може бути сильним. І лише сильний зможе вилущити радість із шкаралупи бруду й болів, лише сильні, а не “праведні” збудують і ввійдуть в рай” (“Можу”, 1/46). Як

<sup>51</sup> Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка. - Мюнхен: Сучасність, 1989. - С.174.

<sup>52</sup> Там само. - С.174.

бачимо, зображення смерті у творі цілком реалістичне.

Образ смерті у повісті “Остап Шаптала” інтерпретується дещо в іншій формі, близькій до теорії експресіонізму, характерною ознакою якого є “віталізація смерті”, що виражається, з одного боку, марнотою і несуттєвістю фізичного тіла, а з іншого, переходом від смерті до життя<sup>53</sup>. Якщо смерть у загальноприйнятому розумінні – це кінець існуванню, то у творі В.Підмогильного вона трактується двопланово: 1) це кінець людського життя, 2) кінець передумова для переходу в нове життя. Перша характерна для свідомості батьків Остапа, друга заповнює всю суть головного героя, для якого вона є одухотворенням, звільненням від “мирського”, прагненням досягти вищого духовного ідеалу, “віддати комусь своє життя в ім'я мрії” (“Остап Шаптала”, 236). Трансформація образу сестри Ольги в символ смерті близька до містицизму. Образ смерті як “живий образ” постає в епюді В.Підмогильного “Смерть”. Це чарівний образ привабливої жінки, яка звільняє людину від страждань у найкритичніші хвилини життя.

Твердження про вічну полярність “між життям та смертю” (Бергсон) близьке до шопенгауєрівського трактування суті смерті: “Що є народження, те, у своїй суті і змісті і є смерть: це одна і та ж лінія, описана у двох напрямках”<sup>54</sup>. Зображення смерті як частини життя, його незмінного природного явища, що є “новим початком вічного становлення” (О.Черненко), трактується в повісті В.Підмогильного. Після смерті сестри Остап у психічному сум'ятті починає шукати органічне наближення смерті (Остап вважає, що при зустрічі з нею народиться знову), щоб знайти там визначене природою умиротворення. В.Підмогильний прямує до поєднання свого героя не з матеріальним світом, а з духовним космосом, Абсолютом. Для Остапа цим Абсолютом є досягнення гармонії з смертю, і, як наслідок цього, – перехід у вічність. Тому смерть, як кінець фізичного життя, втрачає для нього смисл, бо душа живе вічно. Спираючись на екзистенційну теорію сенсу існування, людина, вдаючись до самогубства, як Гордій, розв'язує для себе питання про існування Абсолюту. Цим самим індивід намагається довести, “що в смерті він вільний, що його смерть добровільна”, а, отже, досягнувши абсолюту, він “сам стане цим самим абсолютном, абсолютною людиною, і поза ним не буде нічого більше абсолютного”<sup>55</sup>. Право на самогубство герої реалізують по-різному – Остап не використовує своєї можливості, Гордій же випробує своє власне “я”. Автори відтворюють цей акт риторично, легалізовано, умовно (В.Підмогильний) та реально (А.Головко).

---

<sup>53</sup> Там само. - С.154.

<sup>54</sup> Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа // Избр. произвед. - М.: Просвещение, 1992. - С.108.

<sup>55</sup> Бланшо Морис. Смерть как возможность // Вопросы литературы. - 1994. - №3. - С.203.



Світлий образ сестри з одухотвореним лицем, красивими очима, повитої живими квітами залишається в уяві Остапа Шаптали. Разом з цим образом у нього сформувався й заповнило всю його душу почуття духовного обов'язку перед людьми, потреба віддати комусь своє життя так само, як сестра віддала своє заради нього. Моральна провина тяжіє над героєм: "Врешті він зробився інженером, а Олюся лишилася неосвіченою ричкою. Він досі не завважав на її становище, не гадав проте, наскільки був її винним, і лише прийдешня смерть відкрила йому її вартість. Тепер він почував себе готовим вчинити надзвичайне, аби лише врятувати сестру. Але було запізно. Свідомість гнобила його, що він так пізно оцінив офіри сестри... Здавалося, після її смерті він, як старець, блукатиме по світу, пригнічений боргом, якого несила було сплатити" ("Остап Шаптала", 214 -215). Це відчуття провини перед нагло померлою сестрою, що мусила залишитися біля батьків, які не мали грошей на навчання обох дітей, "доїла корів, бігала обшарпана, а він жив у місті і носив блискучу тужурку" (214), доводить героя до психічного божевілля: смерть для нього постає у ролі духовного зцілителя від проблем реального світу. Смерть – це "тьмяні присмерки, де тиша застелилася як мла. Там спокій обійме тебе та пригорне до своїх великих людей. Там згуки учухли і рухи завмерли в далечині" ("Остап Шаптала", 227). Осмислюючи себе на межі фізичного існування під впливом хвороби сестри, Остап відкриває для себе постійне перебування поруч з людиною смерті у найрізноманітніших формах (від природи до "мертвих" машин на заводі). Він прагне досягти гармонії з потойбічним світом для душевної рівноваги. Врешті, коли це йому ніби вдається, герой прагне пожертвувати собою для чийогось добробуту, але люди не розуміють його поривань, та й сам він відкриває для себе, що "шлях страждання, яким він дійшов до мрії, яскраво виступає перед його на доказ, що марні ті його поривання" ("Остап Шаптала", 238). Коли Остап зрозумів, що його мрія – це омана, що його офіра не потрібна людям, а смерть "руйнує душу і вселяє страх, а не радість" (239), тоді, як нагорода за його страждання – врятування Ласі. Смерть у цьому творі виступає як "олюднений" образ.

Обидва герої – Гордій та Остап – самотні, внутрішньо зламані, бо живуть у суспільстві, де панує невизначеність, хаос, йде переосмислення моральних цінностей. Проте увага до внутрішнього світу простої людини, рядового учасника суспільних потрясінь, яка сягає корінням творчості М.Коцюбинського, В.Стефаника і переосмислюючись через європейську літературу, зближує образ Гордія з ліричними образами імпресіоністів, а образ Остапа Шаптали нагадує героя В.Стефаника, Ф.Кафки.

Творчий досвід художників-імпресіоністів, перенесений у літературу, проявився у творах А.Головка і В.Підмогильного у чутливості до гри кольорів і тіней, у вмінні створити образ "олюдненої природи", у передачі конкретно чуттєвого образу, його внутрішнього світу, у фіксації нестійких рап-

тово напливаючих і відпливаючих емоцій, що композиційно оформилось у вигляді фрагментарних, ескізних замальовок, кожна з яких залишає за собою право на самостійне існування.

“Можу” і “Остап Шаптала” цікаві з погляду розв’язання сенсу буття людини, її прагнень і можливостей, ідейно-художньої цінності. Відтворенню художнього світу, змалюванню внутрішнього життя героїв, їх думок і переживань в особистій кризовій ситуації допомагають взаємополеміка, взаємодія і взаємовідштовхування інтертекстуальних образів і символів, цитації тощо.

### *2.3. Ідейно-художня взаємополеміка повістей 20-х років*

Імпресіоністична техніка творчості, що знайшла своє виявлення у творах письменників молодшої генерації післяжовтневого періоду, спирається на лаконічне зображення характеристичних і своєрідних деталей, які зумовлені безпосередніми й моментальними враженнями від дійсності та інтертекстуальними зв’язками.

Інтертекстуальне поле імпресіоністичної повісті розширює свої рамки у плані посилань, цитування, конотацій, наслідування попередників та сучасників не тільки на стильовому та семантичному рівнях, але й ідейно-художньому. Як уже зазначалося, вплив М.Хвильового на творчість багатьох прозаїків 20-х років був незаперечним. Так, одна із перших повістей Ю.Яновського “Байгород” за своєю ідейно-тематичною та стильовою манерою близька до новели М.Хвильового “Синій листопад”. Та ж сама інтимно-політична сюжетна лінія, тільки з ширшим змалюванням подій: Марія – Вадим (“Синій листопад”) та Кіхана – Ліза (“Байгород”). Фанатично вірячи ідеям революції, чоловіки в обох творах ведуть за собою своїх подруг, прилучають їх до “великої боротьби”. Навіть кінець творів ідентичний, з тією різницею, що Вадим помирає від хвороби: “Вадим лежав, розкинувши руки, волосся йому спало на тьмянний лоб. Іноді кашляв і вихаркував шматки крові, які безсило падали йому на груди... Вадим догоряв. Кімнату наповнили хрипи... Марія подивилась на чорне обличчя й зрозуміла” (“Синій листопад”, 218-219), а Кіхану вбивають анархісти: “Кіхана був мертвий. Тіло лише витягнулося на тім місці, де його зупинив кулеметник. Після бою його знайшли. Дві відбитих гармати відсалютували мертвому. Сходило сонце. З міста нісся великодній дзвін, тихий і нерівний” (“Байгород”, 98). Ліричні відступи, вставні новели, характерні для повісті Ю.Яновського, мають імпресіоністичне забарвлення, особливо це помітно у описі природи: “Вечоре, вечоре, де та барився? Чом хмара тебе на Байгород не пригнала, щоб не блукав ти степами і яругами? Ти ось заходиш мовчазний і непривітний, розвішуєш чорні полотна на весняне небо. Тягнеш із землі хліб і трави – хай ростуть вони! Щільно запираєш будинки й вікна. Виганяєш псів з належаних місць на вулицю. Забрешуть вони одчайдушно і замовкнуть. Знову ро-

іллються переливами по різних закутках. І тоді вийде знатник – сон. Вечере, вечоре, ти вже прийшов?” (“Байгород”, 68).

У творах письменників післяжовтневого періоду помітний вплив творчості А.Чехова, зокрема це простежуємо при зіставленні повісті М.Івченка “В рідній оселі” з “Мужиками” А.Чехова. На їх тематичну подібність вказував у 20-ті роки О.Білецький<sup>56</sup>, адже в обох творах герой, відірвавшись від землі, приходять у село до рідних, спостерігає оточення чужими очима, відчуває взаємне непорозуміння і ворожість навіть рідних. Герой М.Івченка, розмовляючи з односельчанами вважає, що потрібні нові методи обробки землі, бо “все робиться, як сотні років тому назад, і хоч би тобі хоч на краплину змінилось. Бідніє люд, земель меншає, а обробляють так, як і раніш – толку мало з цього. І тому злидні всюди, убожіє люд і по-троху просто вмирає” (“В рідній оселі”, 181). Життя людей у рідному селі Панаса Кирпулі, Розбитих Глеках, складається із “трухлявих цурпалків” і справді розбите у всіх, бо “хто їх виведе на кращий шлях, розкулує все їхнє життя, покличе їх до чогось нового. Мабуть ніхто й ніколи” (“В рідній оселі”, 182). Такі промови звучать зовсім по-чеховському. На відміну від персонажів М.Івченка, у Чехова немає тієї “пожадливості” (О.Білецький) та любові до землі. Розклад старого сільського устрою, відчуженість “городянина” від села інтерпретується у творах українського й російського письменників.

Для повістей 20-х років характерною ознакою є подібність проблематики. Інтерпретація мотиву трагічної самотності людини під час війни була загалом поширеною у світовій літературі поч. ХХ ст.: А.Барбюс “Вогонь”(1916), Еріх - Марія Ремарк “На Західному фронті без змін” (1929), Ернест Хемінгуей “Прощавай, зброе” (1929), Річард Олдінгтон “Смерть героя” (1929) та інші. Інтертекстуальний підхід до цієї теми знаходимо у повісті М.Ірчана “Карпатська ніч” (1923), у якій автор пробував сказати істинну правду про війну дещо раніше трьох останніх всесвітньо відомих творів. Автор у повісті наголошує на безглуздісті цього світу, де люди виснажені, принижені, що різняться лише кольором шинелей вбивають один одного. Війна робить людину самотньою, бо “кожен думав про себе і кожний мріяв як-небудь вирватися з заклятого перстня смерті. Але біда, що тих “кожних” були тисячі на малому просторі і годі було всім крутити. Тому здавалися люди на “божу волю”, терпіли, надіялися, хоч надія була дуже слаба. Надіятися можна було тільки на ранення, але старша сестра ранення – смерть, була блища всім” (“Карпатська ніч”, 17). Аналогічні проблеми й висловлювання зустрічаємо й у А.Барбюса, який підтверджує, що “на війні

---

<sup>56</sup> Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року // Червоний шлях. - 1926. - №3. - С.135-136.



кожен за себе!...”<sup>57</sup>.

Твір А.Барбюса у 20-х роках був досить відомий і, очевидно, М.Ірчан читав його, бо інтертекстуальна лінія воєнного сюжету у творах майже ідентична. Обидва автори показують жахи і страхіття безневинних людей, їх думки, душевний стан, підкреслюючи, що “війна морально і фізично огидна”, бо вона “не тільки гвалтує здоровий глузд, баналізує великі ідеї, штовхає на всякі злочини; а ще й збуджує всі погані інстинкти: себелюбство доходить до жорстокості, жорстокість до садизму, жадоба насолоди межує з божевільям” (“Вогонь”, 280). Про знецінення духовних якостей нації під час війни говорить і Стефан Кравзе, персонаж повісті М.Івченка “Горілі степи”. Співзвучні й думки рядового учасника війни, солдата Богині (повість “Голубі ешелони” П.Панча), який теж зізнається у жорстокості, бездуховності у воєнній ситуації.

Калейдоскопічне нашарування сюжету повістей П.Панча “Без козиря” та А.Барбюса “Вогонь” очевидне, різниця тільки у національності учасників війни. Жах і відчай солдат приводить до духовного й морального виснаження організму людини, бо імперіалістична війна “принесла мільйонам людей смерть не тільки фізичну, але й моральну. Вона знищила не тільки матеріальні, але й духовні цінності, віру в смисл життя, в майбутнє людства”<sup>58</sup>.

У повісті “Карпатська ніч” М.Ірчана, “Без козиря” П.Панча немало сцен, виписаних у стилі натуралізму, імпресіоністичних мазків, що проглядаються крізь реалістичну канву. Модерний стиль, характерний для початку століття, був наслідком того, що, як пише Д.Затонський: “Модерністи зустріли її (епоху війн і революцій – С.Ж.) власною “літературною революцією” – відчаєм, що межує з хрестовим походом на всі традиційні етичні та естетичні цінності; вони намагалися зламати не тільки традиційні погляди на життя, але й традиційні форми його художнього відтворення”<sup>59</sup>. Пошуки письменників 20-х років були відповідною реакцією на суспільні катаклізми даної епохи, на “неминучість внесеного нею в життя кипіння, розлому, захоплення й розгубленості разом”<sup>60</sup>.

Проте першою спробою в українській літературі показати глобальний кривавий злочин, яким була перша світова війна є повість Осипа Турянського “Поза межами болю” написана у 1917 і надрукована у 1920 році. У цьому творі відображена проблематика кінця першої світової війни і перших повоєнних років, коли не тільки передова європейська інтелігенція, але й кожен громадянин усвідомлював яким нечуваним злочином була ця війна.

<sup>57</sup> Барбюс А. Вогонь. Оповідання. – К.: Дніпро, 1969. – С.44.

<sup>58</sup> Гус М. Модернизм без маски. – М.: Сов. писатель, 1966. – С.42

<sup>59</sup> Затонский Д. Художественные ориентиры XX века. – М.: Сов. писатель, 1988. – С.24

<sup>60</sup> Там само. – С.99

О.Турянський своїм твором виступив проти цього злочину, і це, за визначенням критики, був протест без протесту. Антивоєнний пафос твору прослідковуємо у всій змальованій автором картині. Семеро полонених, представники різних національностей, за волею випадку опинилися серед зими у горах Албанії і “один по одному (за винятком автора) помирають від виснаження, голоду й холоду, своїм життям і смертю, кожним своїм помислом, порухом затьмареної стражданням свідомості виносять грізних присуд тим, хто кинув людство у страшну бездонну війну” (“Поza межами болю”, 25). Як і його попередник А.Барбюс, О.Турянський розвінчує війну, її несправедливість, безглуздість жертв: “Сучасна війна обнизила людей до рівня найдикіших звірів” (“Поza межами болю”, 79). “Яка ідея привела нас на албанські нетра, – запитує Добровський. – 45000 трупів невинних батьків і синів на шляху смерті! Якій ідеї потрібні наші муки й наша смерть? Вона вже тут на нас чатує. І ще нині нас усіх задушить крайно трусливим і жорстоким способом!” (“Поza межами болю”, 80).

Вважаючи першу світову війну несправедливою, автор не стає на бік якоїсь армії, бо розуміє, що армія – це такі ж як і він, тому гнівно засуджує тих, хто вершив долю сотень тисяч людей: “Хай би Боги, царі і всі можливо-владці, що кинули людство у прірву світової війни, перейшли оце пекло мук, у якому люди караються! Хай би вони відчули й пізнали бездонну глибіню людського страждання!

Тоді Боги стали б людьми, а люди братами” ( «Поza межами болю», 62).

Ідея дружби і братерства надихала автора коли він писав повість. Підтвердження цієї думки знаходимо у творі: герой знаходить серед свого одягу “пучку пороху, що складався з одробинок хліба, з тютюну, поту і трання з одержі, а серед нього витерту, пожовклу кістку цукру” («Поza межами болю», 90). Спочатку він хоче сам з’їсти, але, поглянувши на товаришів, “поділив цей кусник цукру й весь порох на шість частин” («Поza межами болю», 90). Герої усвідомлюють свою інтернаціональну спільність, незважаючи на намагання вищих чинів посіяти ворожнечу: “Ось тут між нами, – озвався Ніколич, – заступлені народи. Котрі так себе ненавидять і побороють. А проти ми, їх сини, почувасмо себе тут, наче брати. Ми тут вже здійснили ідеал братньої прихильності і любові” (“Поza межами болю”, 80).

Семеро полонених – автор і Добровський – українці, Сабо – угорець, Штранцігер – австрієць, Пшилуський – поляк, Бояні і Ніколич – серби, опинившись у хвості страшної валки австрійської армії полонених, вбивши конвоїра, відійшли і зупинились над проваллям. Ось ця межа між землею і бездонною символізує життя і смерть: виснажених, з ледве помітними слідами обличчя, де “замість щік дві ями, мов дві глибочо розкопані могили. Лице покрите, здається, не шкірою, лиш якоюсь чорно-сірою, землистою поволокою, що схожа на пліснь у грибів” (46), рухає воля до життя. Танець

навколо багаття визначає долю одного із них: той, хто першим впаде і не підніметься, віддасть одяг для вогню. Цей божевільний танець смерті складає зміст першої частини: “Серед виру танцю, крику й почувань тяжко стало розібрати, де кінчився розум, а починалось божевілля” (“Поза межами болю”, 67). Помирає найслабший – Бояні, і тоді товариші, гріючись біля багаття, згадують минуле, декому примарюються райдужні картини. Коли сили слабшають і голод починає докучати, інстинкт підштовхує Сабо втамувати голод людоїдством. Та людська свідомість постає проти такого тваринного інстинкту: Ніколич рішуче відкинув таке бажання.

Гімном перемози людського духу звучить “пісня життя”, яку востаннє спромігся заграти на скрипці сліпий Штранцігер.

Виснаження організму приводить до потьмарення свідомості: всі, за винятком найсильнішого, Добровського, потрапляють у такий стан. Вжити за всіма законами може тільки він, але наперекір всьому, живим залишається найслабший після Бояні, Оглядівський (автор). Волею до життя цього персонажа рухала не тільки відповідальність його як батька й чоловіка, бо в найтяжчу свою хвилину думав не про себе, а про сина і дружину, адже саме образ матері й дитини відомий як символ життя. Це спеціальна українська риса, пригадаємо Шевченкове: “У нашім раї на землі нічого кращого немає, як тая мати молодая з своїм дитяточком малим...”<sup>61</sup>.

Невелика картина на тлі світової катастрофи, що постає у повісті “Поза межами болю”, викриває антигуманне спрямування світової війни, звучить як набат, що змушує людину задуматися над метою та ідеями великих лихоліть століття. У повістях на антивоєнну тематику М.Ірчан, П.Панч продовжували піднімати проблему, до якої вперше звернувся в українській літературі О.Турянський, цим самим прагнули привернути до неї увагу сучасників. У даному випадку ідейно-тематичний аспект українських повістей близький світовій літературі, який пов'язаний з національними, правовими, економічними, політичними питаннями, на котрі письменники початку століття намагалися звернути увагу сучасників.

Українська імпресіоністична повість свідчила про надзвичайне багатство художнього світу, що досягається перегуком сюжетних мотивів, зв'язку текстів, взаємополемікою. Розгалужена сітка паралелей і антитез, тотожності й нетотожності картини світу потрібна письменникам для глибшого змалювання внутрішнього світу героїв та розширення жанрових моделей повістей. В інтертекстуальному просторі імпресіоністичної повісті архітектуру жанру та художню картину світу розширюють мотиви й образи, точка зору героя й оповідача, символи й образи-імпресії, конотації й алюзії. Цим аспектом українська повість 20-х років споріднена із творами своїх попередників, а також митців світової літератури. Прочитання тексту імпресіоністич-

<sup>61</sup> Шевченко Т. Кобзар. - К.: Дніпро, 1988. - С.570.



ної повісті на тлі творів періоду зламу віків та перших років після революції засвідчило про інтертекстуальне різномаяття. Перегук стилів, кольорів, образів, тем спричинює внутрішню дискурсивність, бо полеміка повістей 20-х років була викликана саме цим аспектом.

## РОЗДІЛ 3

### СТРУКТУРНА ОРГАНІЗАЦІЯ ТЕКСТІВ: ПЛЮРАЛІЗМ ОРГАНІЧНОСТІ, ПАРАДИГМА НЕОДНОЗНАЧНОСТІ Й СПОРІДНЕНОСТІ

Проблема сприймання художнього твору, в основі якого лежить певний текст, була актуальною в усі часи і з розвитком критичної думки осмислювалась по-новому. Саме тому літературний твір слід розглядати як цілісну структуру, що досягається шляхом “попереднього знання особливостей мистецтва взагалі і кожного виду зокрема, знання типових способів сприймання”<sup>1</sup> тексту; підпорядковується єдиному художньому надзавданню на певних його рівнях: “ідеологічно-ціннісному, просторово-часовому і власне мовному (фразеологічному)” (В.Агеєва).

Сучасні літературознавчі теорії (зарубіжні) спираються на різні підходи до розуміння та аналізу твору. Твір як мову символів розглядає психоаналітична концепція в літературі (Фрейд, Юнг, Крістева); формою і змістом твору цікавиться формальна школа (Тинянов, Шкловський); структуралісти вибрали своїм об'єктом – семантичну структуру тексту (дискурс) (Леві-Стросс, Барт, Тодоров); семиотика вивчає твір як знакову систему (де Соссюр, Пірс, Мукаржовський, Леві-Стросс, Барт, Лотман, Крістева, Мітошек); герменевтика вибрала твір об'єктом інтерпретації (Лихачов, французькі структуралісти) та інші підходи до аналізу художнього твору, що визначилися переважно у ХХ ст.

Для українського літературознавства більше характерна категорія розгляду твору як “образу” у широкому розумінні цього слова. Цього підходу дотримуються Д.Затонський, Д.Наливайко, Г.Сивокінь, К.Фролова та інші. Проте літературний твір є передусім “текстом, висловлюванням, яке закріплене у знаковій системі природної мови”<sup>2</sup>, творенням нових смислів. “У цьому аспекті текст перестає бути пасивною ланкою передачі константної інформації між входом (відправник) і виходом (сприймач)”<sup>3</sup>. Саме тому текст сприймається читачем через мову, яка “народжує текст” (Лотман Ю.) та художній образ, як внутрішню форму зображення дійсності, що є “способом, через який мова викликає у реципієнта відчуття реальної дійс-

---

<sup>1</sup> Гром'як Р.Т. Цілісне сприймання художнього твору // Гром'як Р.Т. Давнє і сучасне. - Тернопіль, 1997. - С. 34.

<sup>2</sup> Mitosek Zofia. Teorie badan literackiech. - Warszawa, 1983. - S. 242.

<sup>3</sup> Лотман Ю. Текст у тексті // Слово. Знак, Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. - Львів: Літопис, 1996. - С.432.

ності”<sup>4</sup>. Це трактування художнього образу сучасна дослідниця виводить із концепцій, представлених у працях О.Потебні, В.Гумбольта, І.Франка.

“Образ” у літературному творі як “продукт творчої діяльності митця”, як номінативну, інформативну, семантичну, інтенціональну категорію розглядає Ю.Кузнецов у монографії “Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ - початку ХХ ст. (Проблеми естетики і поетики)” (К., 1995). Стильові тенденції імпресіонізму першої половини ХХ ст., художній текст як цілісну структуру, що спирається на ціннісний, просторово-часовий та фразеологічний рівні досліджує В.Агеєва у праці “Українська імпресіоністична проза” (К., 1994). Ці літературознавці звертаються в основному до “малої” прози, імпресіоністичну повість аналізують лише принагідно.

Цілісна структура твору досягається завдяки гармонійному поєднанню форми і змісту. Саме ця проблема та проблема майстерності митця, оволодіння ним “секретами поетичної творчості” у 20-ті роки займала важливе місце. Характеристику цього періоду подає В.Радзикович: “Усю літературну творчість після першої світової війни характеризує якийсь неспокій, нервове шукання нових форм і засобів вияву. Мінливе чергування думок і літературних напрямів разом із помітним культом поетичного слова – це характерна риса творів останнього десятиліття”<sup>5</sup>. Поетична функція слова залежить від сфери його вживання та від контексту в цілому. “Нову функцію” слова в імпресіоністичному творі характеризує О.Євнина, зазначаючи, що “слово це з надзвичайною ємкістю поєднує в собі не тільки означення предмета, але і викликане ним відчуття. Звідси – від різноманітності й множинності відчуттів автора чи його героя витікає і багатозначність деталей, висвітлених часом новим, незвичним світлом моменту чи суб’єктивного сприймання”<sup>6</sup>. Виразальні можливості слова залежать не тільки від його лексичного значення й від його “стилістичної прикріпленості”, а також від зв’язку з іншими словами у тексті. Завдяки тому, що “слово в контексті художнього твору підпорядковане ідейно-художньому задумові письменника, тому воно є невіддільним від образної системи”<sup>7</sup>. Оскільки слово (мова) передує текстові, то сприймання літературного твору читачем відбувається через художній текст. Якщо літературний твір – це “образ світу, виражений у слові” (Б.Пастернак), то саме на цілісне художнє сприймання світу спрямовані аналіз та інтерпретація. Первинне естетичне сприймання “образу світу” стає

<sup>4</sup> Лановик М. Функціонування літературно-художнього образу в українсько-англійських перекладах (на матеріалі англійських перекладів поезій І.Калинця та І.Драча). - Дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.06. - Тернопіль, 1997. - С.14.

<sup>5</sup> Радзикович В. Українська література ХХ ст. - Філадельфія : Америка, 1952. - С.83.

<sup>6</sup> Євнина Е. Проблема літературного імпресіонізму и различные тенденции его развития во французской прозе конца ХІХ - нач. ХХ века. - С.260-261.

<sup>7</sup> Пустовойт П.Г. Слово - стиль - образ. - М.: Знание, 1980. - № 3. - С.24.



критерієм експресивності слова. Роль письменника полягає у передачі повноти художнього образу, домагаючись того, щоб читач вловив зміст твору, який складає “органічну єдність відображення, осмислення і оцінку дійсності; думки і оцінка не повинні виділятися, як масло у воді, – в істинно художньому творі вони внутрішньо проникають і пронизують собою зображувальні події, переживання, дії”, бо саме цей сплав “дійсності, думки й почуття існує тільки в художньому слові”<sup>8</sup>. Слово-текст-образ – це ті категорії, без яких сприйняття літературного твору неможливе. Інший ланцюг сприймання складають дійсність-слово-твір, бо “те із дійсності, в що “перетворилася” словесна форма, стає змістом літературного твору”<sup>9</sup>. Художній образ, на думку М.Гея, виступає основою художнього світу твору, проте останній не слід ототожнювати з поняттям “художній твір”<sup>10</sup>. Беручи до уваги цей факт, донецький вчений М.Гіршман вказує, що “художній світ літературного твору і є світом, що включає в себе, внутрішньо об’єднує і суб’єкта висловлювання, і об’єкта висловлювання, і – в певному значенні – адресата висловлювання”<sup>11</sup>. У процесі читання тексту реципієнтом структура художнього твору накладається на його свідомість і викликає певне коло асоціацій, в зв’язку з цим “текст допускає в принципі відкрити кількість інтерпретацій, механізм, що його кодує, хоч і мислиться як закрите на окремих рівнях, в цілому принципово відкритий”<sup>12</sup>. Осмислюючи твір, ми в той же час осмислюємо його художній світ, його єдність і цілісність – кожного разу в новому, індивідуальному виразі. Бо якщо “поетичний (художній) світ – ідеальний, духовний зміст. Художній текст, висловлювання – необхідна форма існування цього змісту, то твір у його повноті – це двоєдиний процес перетворення світу в художньому тексті і перетворення тексту в цілісний світ”<sup>13</sup>. Сприймаючи матеріальний світ як об’єктивну даність, імпресіоністи у своїх творах обмежувалися чуттєвими спостереженнями і враженнями. Передавання точних і конкретних вражень, вважали вони, може бути правдивим і виражати істину, яка міститься в речах і явищах об’єктивного світу. Проте враження залежало не тільки від суб’єкта сприймання (митця). На цю властивість імпресіонізму звернув увагу Л.Андрєєв: “Імпресіонізм є двоєд-

---

<sup>8</sup> Гіршман М.М. Літературное произведение: теория и практика анализа. - М.: Высш.школа, 1991. - С.55.

<sup>9</sup> Гіршман М.М. Літературное произведение: теория и практика анализа. - С.60.

<sup>10</sup> Гей Н.К. Художественный образ как фундаментальная категория литературоведения // Литература в школе. - 1982. - № 2. - С. 10.

<sup>11</sup> Гіршман М.М. Літературное произведение: теория и практика анализа. - С.63.

<sup>12</sup> Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. - С. 431.

<sup>13</sup> Гіршман М.М. Літературное произведение: теория и практика анализа. - С.9.

ністю, єдністю зовнішнього і внутрішнього, об'єктивного і суб'єктивного. У цій двоєдності суб'єктивне займає позиції переважаючі – звідки й сам принцип “враження”. Але враження завжди спрямоване, завжди походить від чогось ззовні. Точного дозування складових частин двоєдності немає, але їхня специфічна рівновага – умова імпресіонізму. Рівновага може бути порушена<sup>14</sup>. Двоєдність імпресіонізму можна співставити із функцією тексту, про яку пише Ю.Крістева: “Змінюючи матерію мови (її логічну і граматичну організацію) і вносячи до неї суспільні сили історичної сцени (в позначені елементи, модельовані ситуацією суб'єкта висловлювання) текст пов'язується-читається подвійно по відношенню до дійсності: 1) до мови (змішаної і зміненої), 2) до суспільства (на зміну якого він погоджується)”<sup>15</sup>. Цю думку підтримує і польська дослідниця Софія Мітошек, спираючись на теорію Стефана Жолкевського, і вказуючи, що функція літературного твору – це “не лише переказ (вираз, символ, модель) окресленого змісту, але, передусім, складний семіотичний суб'єкт, який одночасно виконує символічні і речові функції”<sup>16</sup>. У процесі конкретного сприймання твору читачем відбувається накладання двоєдиної функції імпресіоністичної поетики і тексту, який містить два рівні: знаковий і семантичний. Найповніший вияв ця функція знаходить у ліричному творі, поетика якого близька імпресіоністичній прозі, адже саме в останній “знаходимо панування ліричного і суб'єктивного начала: натяки на стан і настрої героя, відтінки і нюанси його психології, емоційно забарвлені відчуття природи, любові, мистецтва”<sup>17</sup>.

Імпресіоністи, зображаючи предмети, реалії навколишньої дійсності, намагалися викликати у читача або глядача такі самі враження, відчуття, що виникали у них при спостереженні світу. Для трактування літературного твору характерна категорія “плюралізму”. Польський дослідник Ришард Нич<sup>18</sup> зазначає, що “плюралізм” спирається на теорію інтерпретації тексту. У 20-ті роки письменники для своїх творів щедро черпали матеріал та ідеї з гостро соціальних конфліктів українського суспільства, але трактування творів літературознавцями не завжди було однаковим.

Своєрідність імпресіоністичного твору розкривається на рівні його задуму, тематичної домінанти, художньої перспективи, часово-просторових

<sup>14</sup> Андреев Л.Г. Импрессионизм.- М.: Изд-во Москв. ун-та, 1980.- С.5.

<sup>15</sup> Kristeva Julia. Le texte et sa science // Kristeva J. Semeiotike. Recherches pour un semanalyse (Extraits). - Paris, 1978. - P.11-12.

<sup>16</sup> Mitosek Zofia. Teorie badan literackiech. - S.256.

<sup>17</sup> Усенко Л.В. Импрессионизм в русской прозе нач. XX века. - Изд-во Ростовского ун-та, 1988. - С. 23.

<sup>18</sup> Nycz Ryszard. Tekstowy swiat: Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. - Warszawa, 1995. - S. 95-98.

координат (хронотопу), відносин суб'єкта-об'єкта, конфлікту та сюжетної єдності. Імпресіоністична повість у післявоєнний період набула нових рис і стала гостропроблемним жанром, завдяки чому зросла її здатність швидко реагувати на явища життя. Українська повість 20-х років – здебільшого проблемний, багатоплановий твір, характерною особливістю якого є бажання показати життя у найрізноманітніших його проявах за допомогою заглиблення у підсвідомість індивіда, використання психологічного аналізу. Пошуки такої структури твору, яка б вражала оригінальністю проблематики, стилю та сюжету у 20-х роках привели до збагачення літературних здобутків у жанрі повісті.

Відокремлені одна від одної кількома роками, а часом і одночасно друкувалися повісті О.Турянського “Поza межами болю” (1920), Г.Михайличенка “Блакитний роман” (“Шляхи мистецтва”. - 1921. - № 1), а в другому номері цього журналу В.Підмогильний надрукував свою повість “Остап Шаптала”, М.Ірчана “Карпатська ніч” (1923), М.Хвильового “Повість про санаторійну зону” (1924). А вже у 1926 році окремими збірками виходять твори А.Головка “Можу” та М.Івченка “Імлистою рікою”. 1927 – Ю.Яновський надрукував повість “Байгород”, 1928 рік став плідним для П.Панча— виходить збірка “Голубі ешелони” та М.Івченка, котрий публікує чергову збірку – “Землі дзвонять”. У 1933 році Г.Косинка пише свій останній твір – повість “Гармонія”. Відгуки критики на ці твори були неоднозначними, проте популярність авторів серед читацького кола була чималою.

Про збагачення жанрової палітри української повісті 20-х років свідчить те, що з'являється політичний детектив і політична сатира (Ю.Смолич), революційна пригодницька повість (О.Досвітній), історико-біографічна (С.Васильченко), історичний детектив (В.Таль, М.Горбань), експериментальна формальна структура (О.Слісаренко, М.Йогансен).

До проблеми жанрової специфіки повісті, як вже зазначалося, зверталися чимало дослідників як українських, так і зарубіжних, проте й досі точаться дискусії щодо її структури. Російські літературознавці в залежності від художньої структури умовно поділяють повість на такі типи:

1) “Описова” повість. Характерною її ознакою є відсутність чіткого сюжету, натомість події приєднуються одна до одної; голос автора (оповідача), який коментує події, дає їм оцінку, створюючи у читача певне відношення до прочитаного, є ведучим. У повістях цього типу визначається моральний або соціально-економічний стан середовища або окремої людини<sup>19</sup>.

2) “Екстенсивна” повість. Події тут розвиваються динамічніше; сюжету, як цілісної, завершеної системи немає: він являє собою ряд послідовних подій, об'єднаних мотивом розкриття тайни, пошуку, мандрівки. Голос

<sup>19</sup> Современная русская советская повесть. - Л.: Наука, 1975. - С.7-12.



автора, оповідача використовується тільки для акцентування ідейного змісту. Такі повісті служать для створення романтичних і героїчних характерів, різних пригод і мандрівок, зображення ідеальних і сильних почуттів.

3) “Органічна повість”, в якій авторське начало і реальність знаходяться у процесі зображення, в “органічній рівновазі”. Сюжет розвивається органічно, відображає розвиток дійсності і одночасно виражає концепцію самого автора. Події у такій повісті чітко детерміновані, витікають одна з одної.

4) “Новелістична повість”. Сюжет у ній ніби обростає побічними деталями і подробицями; вчинки героїв мотивуються, вводяться побічні епізоди, які прояснюють розвиток основної дії. Повістям цього типу характерна не тільки виражальна, але й зображальна сторона певного явища, що виражає соціально-психологічні, ідеологічні та моральні конфлікти. Як і новелам, повістям цього типу притаманна ефектна, несподівана розв'язка.

5) “Лірична повість” є ліро-епічним прозовим твором. За своєю суттю вона близька до “описової”. Сюжет цього типу повісті аморфний; для неї характерне тяжіння до описовості, нешвидке, поступове розкриття змісту зображуваного. Важливе значення надається вираженню емоцій, переживань героя, його думок.

Подані типи повістей не є остаточним критерієм у визначенні структури даного жанру. Як вже зазначалося, з розвитком літературознавства вони доповнюються. Так М.Утьохін виділяє романічну, морально-описову і драматичну повість. Доповнює цей ряд і В.Бузник, вказуючи на важливу роль психологічної повісті.

Риси, що притаманні ліричній і описовій типам повістей, ввібрала у себе імпресіоністична повість, яка у 20-х роках нашого століття стала своєрідним “полігоном” для випробування нових композиційних пошуків української прози, і саме “лірична повість-рапсодія з інтродукціями і фіналами, з переходом ритму на вірші, з піклуванням про звукову інструментовку, з музичністю композиції”<sup>20</sup> займала чільне місце серед художніх експериментів того часу. Сучасні літературознавці, спираючись на дане твердження, підтримують його, відзначаючи, що “в повісті прямо декларується суть імпресіоністичного бачення – невідповідність людського “образу життя” (мрії, надії, сподівання...) реальності, а також принцип “плюралістичного всесвіту”, що природньо обумовлює фрагментарність художнього малюнку”<sup>21</sup>. Отже, особливість імпресіоністичної повісті, якою захоплювалися українські письменники 20-х років, і яка прийшла на зміну оповіданню і

<sup>20</sup> Білецький О. Зібрання творів: У 5 т. - К.: Наук. думка, 1966. - Т.3: Українська радянська література. Теорія літератури. - С.36.

<sup>21</sup> Жанр і стиль літературного імпресіонізму України та США / Укл. С.М. Пригодій. - К.: КДЛУ, 1996. - С.14.

новелі й заклала підмурівок ширшому (в ідейно-художньому та естетичному смислі) літературному жанру – роману, у цей період характеризується яскраво вираженою багатогранністю жанрової специфіки. Для цього типу повісті характерна емоційність, виразність розповіді; сюжет, як цілісна структура не відіграє важливої ролі, він майже відсутній, бо основним композиційним стержнем стає пафос, ідейно-емоційний настрій оповідача. Роль автора зводиться до мінімуму, накладається на слово оповідача, тому авторська оцінка майже відсутня, він виступає стороннім спостерігачем, не втручається, не оцінює й не коментує подій та явищ.

За своєю жанровою специфікою повість відноситься до епічних творів, проте ліричні ознаки їй дуже близькі. Ліричність виступає однією із основних ознак імпресіоністичної повісті, в якій зустрічаємо відкриті прямі роздуми наратора, що об'єктивно виражає не тільки від свого імені, але й від імені своєї епохи: “Гори сунуть на гори, чутно здалеку великий тріск землі. Я знаю: завтра прийде звір новий із кам'яної клітки й буде чавити залізними кліщами тиху людину землі...” (“Землі дзвонять”, 425), а також ліричні відступи: “Коли обрій ковтає сонце, тоді в степ приходить синя ніч. Руки млосно над степом зведе, сіє чи зорі, чи роси... Тихо навшпиньки хлібами бреде... А степ принишкне зачарований. Зітхне. (А чи то пісня журлива десь за ярами? Де тумани стеляться...). А десь у житах – перепелиний крик...” (“Пасинки степу”, 29); ліричні роздуми й переживання оповідача чи персонажів: “Зло, лють і завзяття – це, по-моєму, одного порядку сила. Перемогти їх – значить спинити світ, поставити його на нулі. Нуль є основа світу. Навколо нього змагаються дві сили – позитивна й негативна, і від того родяться потоки життя. Нуль – це той мудрий спокій, напружено-рівне зосередження й заглиблене розуміння світу, що його створили колишні мудрі. Але не цим тримається світ. Світ увесь час хилиться між плюсом і мінусом, і нуль – це тільки одна мить синтезу, одна маленька точка, на якій випадково перетинаються путі світу” (“У сонячній колі”, 554).

Імпресіонізм найповніше виявив себе у повістях М.Івченка та Г.Косинки, а також у малій прозі М.Хвильового, хоча про “чистий” стиль не можемо говорити – помітний вплив натуралізму та символізму, правда, менше, ніж у творах інших письменників цього періоду. Ліричний струмінь, що є домінантою у повістях М.Івченка, зачіпаючи в душі якісь певні струни, звучить справжньою поезією. Поступово ліризм у творах молодого митця ставав драматичнішим, виявляючи суперечності між природним покликанням людини та можливостями його реального здійснення. Так герой повісті “Напоєні дні”, шукаючи свій шлях, намагається з'ясувати для чого живе людина: “І що ми самі, як не тимчасові мандрівники на цій прекрасній планеті! Треба тільки спромогтись і знайти вимріяну нам зарані стежку, потрібне зробити не важким, а важке не потрібним” (“Напоєні дні”, 315).

Як уже зазначалося, прикметною ознакою повісті цього періоду є лі-

ризм, музичність фрази, ритмомелодика. Це є наслідком того, що багато митців розпочинали свою літературну діяльність як поети (Г.Михайличенко, А.Головка, М.Хвильовий, П.Панч та інші). Імпресіоністична тенденція домінує у повістях завдяки сильному ліричному тону. Своєрідну ритмомелодику зустрічаємо в усіх повістях А.Головка, розбивши певні фрази на риму, отримаємо дво- та трискладові стопи (чим не вірш? – С.Ж.): “Із шелестом хліба на межах хлюпались. Немов бреде ними хтось... (Може бреде то доля до них на світанні. Доля рожева – по шию в рожевих од, сонця хлібах...)” (“Пасинки степу”, 69). “Коли вечір осінній млюю-мрякою повисне над містечком, хати нижче стріхи тоді на очі насувають, в сутіні загортаються. А по садках – гу-у... гу-у... – (вітер). І падає листя по-жовкле додолу, падає, падає, падає... По вулицях – тиша, і мряка, і мла” (“Зелені серцем”, 17).

Повість О.Турянського “Поza межами болю” – твір з надзвичайно сильним і активним ліричним струменем. І саме ця тенденція зближує його з імпресіоністичними творами, а також прозою В.Стефаника та Марка Черемшини. Імпресіоністичні мазки якраз помітні в пейзажних замальовках, у передачі стану людини: “Понад сніжно-білі шпилі гір, понад скам'янілі сизі хмари душі тіней мостять шлях і тим шляхом за щасливими людьми в країні сонця свої думи, свою тугу шлють.

І зникають безкраї простори, розвівається сиза мла, і країна сонця виринає, як ясне видіння перед тінями, і мріє на крайнебі перед ними” (“Поza межами болю”, 80). Як зазначалося, твір є одним із перших в українській літературі, написаний ритмізованою прозою. Ритмомелодика досягається завдяки речитативним реченням, тому деякі уривки повісті можна розбити на строфи і композиційно виділити. Наприклад: “Чорні хмари закрили задрісно сонце і блакить неба й повисли над ними, як велетенські чорні крила всесвітнього духа знищення.

І спокійні ці хмари, як німе прокляття, непорушні, мов скелі, невблаганні, як доля.

Понура тьма хмар покласяя гробнем каменем на замучені душі.  
Земля відцуралася їх” (“Поza межами болю”, 44).

Безумовно, стильова та мовна палітра поставила твір О.Турянського в один ряд із європейською прозою доби, адже повість “Поza межами болю” засвідчила про нову хвилю в модерній українській літературі початку ХХ століття.

Злиття поезії й прози, ліричний тон наскрізь пронизує повісті М.Івченка. Назви творів “Землі дзвонять”, “Напоєні дні”, “Шуми весняні”, “У сонячнім колі” самі говорять про себе. Особливо поетично, піднесено звучить опис природи: “Щодалі дівочою скорботою розгортається схід. Ростуть і червоніють крила бузкового птаха, що обняв півобрію. Вилитою синявою вкривається ліс, а на прогалинах радіє пурпурно-світлий клен.



Пахне свіжим листом. Спозарання на гіллях дуба пробігла білочка, здивовано зиркнула на мене й кудись утекла в глибіню лісову. Ранок. Хтось розгортає барвисту кирею, червоного пояса розправляє” (“Землі дзвонять”, 417). Пейзаж у повістях нагадує картини художників-імпресіоністів, які штрихами, плямами передавали картини природи. Як стверджує В.Бузник, “багаточисельні ліричні відступи не тільки повідомляли твору енергію і пристрасть живих людських емоцій. Вони ще й сприяли розвитку головної ідеї повісті”<sup>22</sup> – гармонії людини і природи. Адже, “вдивляючись і вслухаючись в природу, людина краще чує і бачить себе, а часом і божу Красу, Добро, Правду”<sup>23</sup>. Таке бачення природи в імпресіоністичній повісті наближається до національних традицій. Майже всі імпресіоністичні повісті починаються пейзажними малюнками. Чергування картин природи із зображенням дійсності й станом душі персонажів набирає вигляду спіралі, що у кожному новому витку повторюється з новою якістю. Так, перепелиний крик, що його чує в степу Прокіп (“Пасинки степу”), стає з’єднувальною ниточкою, що підводить до родинного, сімейного життя. Перепел стає поштовхом до зближення із Федоркою, сім’ями в комуні, наповнює твір народнопоетичними мотивами.

Розуміння навколишнього світу, його оцінку з точки зору персонажів митці слова 20-х років черпали у народній ліриці, де людина і природа постають в єдиній іпостасі. Селяни (а в більшості вони герої повістей цього періоду) вільніше, розкутіше почували себе віч-на-віч з природою. Тому засоби образного змалювання персонажів у повістях мають певне значення – природа ніби переломлюється, олюднюється. Імпресіоністична повість хоч і відійшла від фольклорної основи, проте остаточно позбутися її не змогла. Пісні, народнопоетичні вирази збагатили експресивні можливості фрази, надали їй гармонійності: “Згадався степ задуманий – у мряку загорнувсь. А було ж – шуміли жита... Хлюпались жита... А десь гриміли громи. І плями червоні займались – горіли. Як маки червоні...”

І прийшла дівчина з чорними очима.

Та підняла китаечку та заголосила... – знову тужили голоси” (“Зелені серцем”, 33). “Тут у муках стогне зубожілий люд, а на степу в розкошах бавиться буйний хліб їхній, що йому золотих пісень співає вітер. І слухають стомлені люди тих пісень ланів, і одтаюють потроху їм загублені душі, і розправляють крилами замертвілі надії” (“В рідній оселі”, 177). Фольклорні мотиви дуже часто використовує й Г.Косинка, зокрема, рідко вживаний у прозі плач, голосіння: “Ой матінко-вутінко, де ж нам тебе зустрічати-виглядати?” (“Мати”, 163), “Ой, матінко дорога моя!.. Ой, повели ж їх, на

<sup>22</sup> Бузник В.В. Русская советская проза двадцатых годов. - Л.: Наука, 1975. - С.128.

<sup>23</sup> Жанр і стиль літературного імпресіонізму України та США / Укл. С.М.Пригодій. - С.105.

смерть, мамо, повели!.. Та не будуть бачити, як сади цвітуть, та не будуть чути, як солов'ї піють...” (“Гармонія”, 265).

Колоритність живопису в імпресіоністичній повісті досягається завдяки місткості фрази, і це дозволяє вмістити у коротких фразах те, що у творах реалістів було детальним і розділеним (відокремленим): опис середовища і передача психологічного стану героя, дія і пейзаж: “Анарх подивився на схід. Там стояла командна висота. Він згадав Майю, і йому зараз до болю захотілось почути її дзвінкий голос, її тихий негарний смішок. І коли анарх згадав, що вона тепер зовсім не та, що він, можливо, її тепер такою, як вона була на початку літа, ніколи вже не побачить, – йому здалося: він загубив щось неможливо коштовне. Бо з цієї командною висотою були зв'язані його кращі хвилини на санаторійній зоні. І цей дикий малинник, який зараз пустельно виглядав серед німого поля, і ці тополі, і ця прозора голубінь, – все це свідки його світлих надій, що зрідка поставали в нім” (“Санаторійна зона”, 465). Імпресіоністичні картини письменники передають за допомогою кольорової гами, навіть стан героя можна визначити кольором, адже в імпресіоністичному творі “від важливості традиційного сюжету відмовлялись, і увага зміщувалась на маніпуляції митця з кольором, тонами, текстурі як закінчення в самих собі”<sup>24</sup>. Ми вже зупинилися на ролі кольорової семантики у повісті. Зазначимо, що вона є одним із композиційних елементів саме імпресіоністичного твору. Поєднання кольорів, тонів, півтонів, їх співвідношення із станом героя виступає формотворчим чинником організації художнього матеріалу. Письменники-імпресіоністи шукали такі асоціації кольорового вираження, які художньо логічно, життєво правдиво передавали поведінку і стан людини, звертаючи увагу при цьому на поглиблення психологічної місткості образу та збагачуючи художню структуру повістей.

Настрій людини на природу передається художньою деталлю і є важливим елементом побудови твору. Прихід смерті у повісті П.Панча “Без козиря” віщує сич, трагедія вбивства на війні підсилюється яскравою картиною маків у цьому ж творі: “На червоні маки ніби з лантуха витряхнуло людей, і вони заточуючись, падаючи й знову піднімаючись, без рук, без ніг, із розбитими головами полізли, пострибали й покотилися в зелену траву, або тут же зависли на дротах. Маки дрижали під сонцем, спадали червоними плямами на сірі гімнастерки або на босі ноги тих, що вже бігли повз свої дроти, блуналися у високих волошках, але, засліплені патьоками крові, не бачили вже шляху... І знову бігли з чорними ямами замість очей, аж доки не зустрічалися з кулею. Тоді вони хапали в руки повітря і в червоних плямах падали в маки. Падали лицем до сонця і вже тихо, зовсім тихо горіли на ньому, як маки” (“Без козиря”, 166-167); завірюха у повісті “Голубі ешелю-

<sup>24</sup> The New Encyclopaedia Britannica. - Volume 6. Micropaedia. Ready Reference. - Founded 1768. 15th edition. - Chicago, 1993. - P.274.

ни” весь час замітає шляхи поїзда, який із залишками петлюрівської армії їде у невідомому напрямку; сімейне життя віщує перепелиний крик (“Пасинки степу” А.Головка); одинока церква стає притулком для спустошених війною людей (“Карпатська ніч” М.Ірчана). Художня деталь у повістях менше виділена, ніж у романі, проте концентрує в собі велику силу поетичного узагальнення, увиразнює картину художнього світу.

Пейзаж в імпресіоністичній повісті – здебільшого сільський степ, праця людей на ньому, але вже намітилася тенденція до змалювання міського колориту: “Місто спало. В сяйві блідо-голубому німо стояли масивні будинки. І тиша на майдані. І тиша по вулицях... Спить армія муравина. А вранці знов скрикнуть бурковки і загримлять... І побіжать тротуари... І дим під стелю голубу... І шуми-шуми...” (“Зелені серцем”, 39). Таку картину малює в своїй уяві селянський хлопець – Яшко Іщенко, котрий вперше потрапив у велике місто – Харків. Такі деталі розширювали художню структуру імпресіоністичної повісті.

Митці-імпресіоністи у більшості творів зображають стан дійсності, який включає в себе зміни, потенційний рух. Хисткість, неміцність певних природних чи психологічних станів менше вказують на красу життя – частіше вони містять тривогу, наповнені прихованим трагізмом. Ідентичну функцію у творах В.Підмогильного “Остап Шаптала” та Е.Хемінгуея “Там, де чисто, світло” виконує образ саду, який підкреслює самотність людини, посилює настрій драматизму. Природа в імпресіоністичній повісті виступає і детонатором людської душі, її тлом певної дійсності. Зокрема, на це ще вказував Б.Коваленко, зауважуючи, що у повісті “Без козиря” П.Панча імпресіоністичні картини вжито з реалістичним трактуванням і цей прийом “обрамлення дії колоритними малюнками природи, ... виступає вже не як співучасник дії, а як ефектне тло для неї”<sup>25</sup>. Повісті П.Панча у цьому аспекті набирають ознак реалізму і відходять від лірико-імпресіоністичної тенденції. Отже, пейзаж в імпресіоністичному творі є не тільки віддзеркаленням стану персонажа, а й одним із компонентів побудови тексту. Психологізація картин природи наблизилася повість до нових можливостей жанрової моделі, звертаючи при цьому увагу не лише на передачу застиглої малюнка, але й на часові та просторові координати його вираження.

У зв'язку з цим змінюється не тільки функція пейзажу, але й оповідна манера повісті, синтаксис, композиція. Сюжет у повістях кінця 20-х років стає більш видимим. Безперечно, імпресіоністична настанова на відтворення свідомості персонажів відчутна й тут, проте вже намітився певний відхід до реалістичного зображення дійсності (П.Панч “Повість наших днів”). Дослідники вважають, що часто твори, написані в один період мали різне стильове забарвлення, і це “сусідство було лише одним із етапів творчої

<sup>25</sup> Коваленко Б. Петро Панч. - К.: вид-во письменників “Маса”, 1931. - С.26.



еволюції, і з часом помітна перевага якогось одного стилю”<sup>26</sup>. Ці “проби себе” спостерігаємо у А.Головка, М.Хвильового, М.Ірчана, П.Панча, де лірико-експресивне начало змінюється імпресіоністичним, неоромантичним, врешті реалістичним. Про наближення стилю Ю.Яновського до І.Бабеля і “серапіонівців” писав О.Білецький.

Основу побудови імпресіоністичного твору становить не естетика чи розвиток подій, не сюжет, а “організація ліричних компонентів – емоцій і вражень”<sup>27</sup>. Аналогічні висновки щодо прози М.Коцюбинського робить Ю.Кузнецов, зазначаючи, що новели письменника “побудовані не на сюжетній основі, а на структурі переживання”<sup>28</sup>. Архітектоніка повістей письменників-імпресіоністів побудована так само, як новели та оповідання, в яких основна увага зосереджується на перебігу внутрішніх переживань героя. Визначаючи структуру новел М.Коцюбинського, критик пише: “Кільцева побудова характерна для новел письменника з відчутним епічним началом, в яких деякою мірою виражений сюжетно-подійний план. Для новел ж з переважаючим ліричним началом характерне мозаїчне поєднання картин”<sup>29</sup>. Для більшості повістей післяжовтневого періоду характерна мозаїчна та кільцева побудова, що спричинило поєднання в оповідній манері письма епічного, ліричного та драматичного начал.

Мозаїчна побудова, основними рисами якої є посилений ліризм, переважання поезії над прозою, фрагментарність картин, найяскравіше спостерігаємо у повісті Г.Михайличенка “Блакитний роман”. Частини, на які поділений твір, складаються з картин природи, в яку вплітаються історичні події. Образи дійових осіб, написані імпресіоністичними мазками, теж ніби вплітаються в картини природи: “Блакитна пляма місячного світла знизилась на землю і пішла тобі назустріч. Вона була в білому хлоп'ячому вбранні, підперезана синьою стрічкою. З розпущеним довгим волоссям... Тобі хотілося вітром тікати, несамовито бігти вперед від неї, але ти неупевненою ходою стиха посувався від дерева до дерева. Чудно тремтів. Твоє обличчя нагадувало місячну пляму, а ти намагався йти з заплюсненими очима. Блакити твоєї душі застигла під місячним промінням. В ній визначалися нові стиски серця, що до безтями знесилювали тебе” (“Блакитний роман”, 23). Складні ремінісценції, міфологічність, символіка у творі визначили його структуру організації, і як вже зазначалося, архітектоніка повісті Г.Михайличенка немає аналогів в українській прозі 20-х років, тому твір є одноосібним явищем.

<sup>26</sup> Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. - С.146.

<sup>27</sup> Лесик В.В. Композиція художнього твору.- К.: Дніпро, 1972. - С.35.

<sup>28</sup> Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX - поч. XX ст. - С.209.

<sup>29</sup> Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX - поч. XX ст. - С.210.

Особливості мозаїчної структури повістей позначені своєрідністю, неоднозначністю. Наприклад, “Горіли степи” М.Івченка побудовано інакше, ніж “Землі дзвонять”, а обидві вони аж ніяк не схожі на інші імпресіоністичні твори письменника. У повісті “Горіли степи” автор розділи будує як монологи-роздуми кожного з персонажів. Кожен з них існує у своєму часовому вимірі, об’єднує їх національна та сімейна приналежність. Подійний сюжет у цьому творі майже зникає, об’єднує частини перебіг думок, переживань, вражень героїв. За своєю побудовою до цього твору близька й повість “Землі дзвонять”, окремі картини в якій передані за допомогою плетива думок і образів, які ніби нанизуються на сюжетну нитку. Таке нанизання подій, явищ характерно для новел, етюдів М.Коцюбинського, ця тенденція знайшла продовження в імпресіоністичній повісті 20-х років.

Повісті М.Івченка зближує не тільки розлад патріархальної дійсності, руйнування сімейних традицій, але й культ землі. Філософія землі М.Івченка набирає інтерпретації пантеїзму. Так Вільгельм Кравзе з побожною звертається до землі: “Степ! Степ! Великий степ! Благословляю тебе, як Яків і Оврам свої землі й отари” (“Горіли степи”, 251); ліричний герой іншої повісті прагне злитися з землею: “Ми вплелися у вінок оцих земель. Нам у вічності бути” (“Землі дзвонять”, 424). Земля у творах М.Івченка основа всього, навіть сім’ї: “Рід – це сама земля. Вона його благословила, і гріх його ламати” (“Землі дзвонять”, 411). Сімейна іділія руйнується у зв’язку з переподілом батьківського заповіту – “В рідній оселі”, адже, коли Панас Кирпуля повідомляє про намір залишитися в селі й обробляти землю, брати вороже це сприймають. Не хоче віддавати своєї землі й Вільгельм Кравзе, бо вважає, що кращого господаря не буде: “Все одно прийдуть і скажуть: бери, Вільгельме, свою землю! Земля мусить мати свого майстра” (“Горіли степи”, 259). Земля у творах М.Івченка – це символ родючості, добробуту, сімейного добра і розбрату. Кожна картина в цих творах написана імпресіоністичними мазками, в які влітаються образи персонажів. Функція мозаїчної структури полягає у відбитті хаотичного типу переживань людини в критичній ситуації.

Кільцева побудова спричинена епічністю оповіді, відносно часовою послідовністю картин зображуваного. Сюжет у такому творі рухається послідовно, проте час його переривається спогадами, ліричними роздумами героя, філософськими узагальненнями, пейзажними замальовками, щоденниковими записами. Архітектурна побудова такого типу притаманна більшості імпресіоністичних повістей 20-х років.

Художню структуру творів А.Головка “Можу”, М.Івченка “Напоєні дні”, П.Панча “Голубі ешелони” визначає не реальний предметний світ, а настрої, асоціації героїв, тобто “основу твору все ж становить емоційна, орієнтована на психологізацію, художня структура, в якій і колір, і пейзаж

підпорядковуюються передачі почуттів героїв”<sup>30</sup>. Так у повісті “Напоєні дні” М.Івченка настрої, переживання головного героя – молодого філософа Григорія Сковороди, – змінюється відповідно до навколишнього середовища. Переважає оптимістична струна, навіть звільнення з роботи герої сприймає з “легкою усмішкою”, а “серце болить”, бо не може зрозуміти вічної тайни життя: “На душу лягло багато ланів, підперезаних байраками, лісами, затишні хутори, поодинокі зустрічі й пригоди. І все це змішалось, переплуталось. І в цьому треба було розібратись... В чому зміст життя? В радості, в прийманні сонячних байраків, холодних ясных ранків, звідки зорить нове слово, нова пісня вічності” (“Напоєні дні”, 333). Художня структура твору побудована за допомогою картин-візій. Зокрема, Григорій, дивлячись на плеса Дніпра, бачить хрест на горі князя Володимира і тоді “тінь Володимира, сиза в променях ранку, пройшла перед очима, хвилину постояла під горою і спустилась на долину. Згадав за все. Хотів старий князь, як добрий господар, дати радість землі, а що сталося?..

— Чому її залито всю кров’ю? Чому полягли над нею печаль і стогін” (“Напоєні дні”, 311). Картини-візії доповнюються спогадами про перебування в Німеччині, Італії, зустріч з Жан-Жаком Руссо, згадки про дитинство, саме таке часово-просторове перенесення збагачує твір новими формотворчими засобами.

Картини-візії в імпресіоністичному творі сприяють психологізації, заглибленню у внутрішній світ персонажів, збагачують архітектоніку повісті. Зокрема, спостерігаємо їх у “Червоному романі” А.Головка (Ти у мріях бачить своє господарство), “Зелені серцем” А.Головка (уява Яшка Іщенка малює все нові картини втрати коня-годувальника), “Гармонії” Г.Косинки (щораз болісніше переживає у своїй уяві Василь Гандзюк відмову багатих господарів, до яких він проситься на роботу), що досягається шляхом психологічного контрасту у свідомості особи. Драма індивідуального у психіці героїв показана як наслідок конфлікту особистості не з усім навколишнім світом, а тільки з окремими його проявами.

Зміна часово-просторових координат є наслідком того, що час імпресіоністичної повісті – це момент, спеціально виокремлений з потоку історії. На відміну від новели чи оповідання, у повісті конкретніше і повніше зображається відрізок історії, життя людини. Здебільшого події, що лягли в основу твору, близькі письменникам. У зв’язку з цим Роман Інгарден вказував на дві сфери, що є виявом феноменів часової перспективи, що представлені і проявляються у різних явищах хронотопу, це також стосується окремих фаз чи частин цілого твору (на всіх його рівнях). Продовжуючи характеристику часових координат у повісті, критик відзначав, що “твір, як відомо, може бути написаний у “теперішньому часі” або у різних формах

<sup>30</sup> Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ - поч. ХХ ст. - С.134.



“минулого часу”. Іноді вживається також і “майбутній час”. Звичайно, наприклад, у повістях застосовують терміни “минулий час” і “теперішній час”<sup>31</sup>. Час імпресіоністичної повісті не стоїть на місці, втрачає свою патріархальну застиглість. Калейдоскопічність, швидкоплинність подій і просторових координат подібна до кінематографічного зображення. Однак, показуючи теперішній стан героя, співвідносячи його з минулим, автор вдається до драматизму, всі ж картини майбутнього – світлі, життєрадісні.

Обираючи короткий відрізок зображення – від одного дня до одного місяця, автори сьогоденню мить у повістях переривають вкрапленням минулого та майбутнього: спогадами, напливами, роздумами, мріями, вставними новелами, тому їй властива розірваність, дискретність часу. “У збірці “Можу”, – зазначав Н.Скляров, – А.Головка часто вживає манеру спогадів, інколи немов вкрапляє у твори частки свого власного життя, дуже багато приділяє уваги змалюванню настроїв, почуттів, думок своїх героїв”<sup>32</sup>. Така ж тенденція зображення властива майже всім імпресіоністичним повістям. Якщо у повістях А.Головка час твору і час автора наближені, то у Г.Михайличенка часова перспектива не має конкретного визначення, бо переривається історичними ремінісценціями і виходить за рамки певного історичного відрізка. У “Блакитному романі” зображена епоха давньоминулого і теперішнього, що протистоїть одна одній. “Боротьба двох світів”, але в інтепретації класового, соціального підходу подана у “Червоному романі” А.Головка, “Горіли степи” М.Івченка. У творах М.Хвильового картини художнього зображення дійсності полягають у “розірваності, хаотичності світу, ніби зрушеного революцією із своїх “нормальних” людських основ”<sup>33</sup>.

Хронотоп української імпресіоністичної повісті має свої особливості. Суб’єктивно-сенсуальний часопростір не відмовляється від реальності, часом з автобіографічними вкрапленнями, а також передбачає мікропростір, наповнений душевно-суб’єктивним часом, зокрема у повістях М.Ірчана “Карпатська ніч”, П.Панча “Без козира”, “Голубі ешелони”, М.Івченка “У сонячному колі”, “Гармонія” Г.Косинки, “Поza межами болю” О.Туриянського. Часово-просторова організація твору закладає фундамент для сюжету й композиції повісті. Поряд із шуканням нових формозмістових компонентів у повістевому жанрі бачимо, що “сюжетність у старій її концепції противна. Люди, їхні мислі і почуття – під знаком революційної повині

---

<sup>31</sup> Ингарден Роман. Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. - С.158.

<sup>32</sup> Скляров Н. Андрій Васильович Головка. - Харків, 1931. - С.41.

<sup>33</sup> Новиченко Л. Український радянський роман (Стислий нарис історії жанру). - К.: Наук.думка, 1976. - С.15.

не можуть вимальовуватися так, як малювали їх старі повістярі”<sup>34</sup>. На відсутність сюжету у творах М.Івченка вказували О.Білецький та Ю.Меженко, подібні міркування висловлювали критики з приводу повістей В.Підмогильного “Остап Шапгала” та Г.Михайличенка “Блакитний роман”. О.Білецький чи не єдиний з літературознавців у 20-ті роки писав, що повість П.Панча “Без козиря” “зроблена з частою зміною “кадрів”, кажучи мовою кіномистецтва”<sup>35</sup>, а також заперечив реалістичну манеру митця, що довгий час критики приписували раннім повістям П.Панча. Дане твердження не знайшло підтримки у подальших дослідників творчості письменника. В.Дончик обмежується коротким зауваженням, не уточнюючи, що він мав на увазі під висловленням, що ця повість “більш різноманітна за тональністю”, ніж попередні твори. Зокрема, цей дослідник зазначає, що повісті збірки “Голубі ешелони” позначені епічністю завдяки об’єднанню їх у певний цикл, засвідчили в цілому про “збагачення художньої палітри прозаїка”, бо завдяки поєднанню соціального з психологічним у розкритті характерів “посилився ліричний елемент, розповідь стала емоційно насиченішою”<sup>36</sup>.

Сюжет у повістях цього стилю відіграє порівняно значнішу роль, ніж у “малій прозі”. Розкадровість дійсності, довільність монтажу окремих емоційно забарвлених уривків, які западають у свідомість персонажа, помітна у композиціях повістей А.Головка (“Можу”, “Червоний роман”, “Пасинки степу”), М.Івченка (“Горіли степи”, “Землі дзвонять”, “В рідній оселі”), М.Хвильового (“Санаторійна зона”). “Імпресіоністична арабесковість найпомітніша якраз у повістевому жанрі”<sup>37</sup>, бо саме така форма дає можливість для роздумів оповідача і персонажів, повніше відображає дію і стан героїв. Лейтмотивна конструкція, що лежить в основі побудови сюжету, є однією з провідних у творах ліричного типу організації художнього матеріалу. Сюжет у повістях рухається не завдяки подієвій основі, а шляхом розвитку настроїв і переживань головного героя. Саме сюжет є одним із формотворчих чинників художнього твору.

Структурна організація охоплює зовнішні та внутрішні чинники тексту, і саме тому “художній твір завжди, в усіх умовах є певний живий організм, що пізнається в своїх зовнішніх ознаках, в стилі. Внутрішня суть, психологічне устремління розлита в усіх найдрібніших деталях твору, вислов-

---

<sup>34</sup> Білецький О. В шуканнях нової повістярської форми // Шляхи мистецтва. - 1923. - №5. - С.61.

<sup>35</sup> Білецький О. Петро Панч // Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. - Т.3. - С.113.

<sup>36</sup> Дончик В. Петро Панч. - К., 1981. - С.102.

<sup>37</sup> Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. - С.123.

лена в усьому”<sup>38</sup>.

Осмилення художнього тексту як певної структури на сьогоднішньому етапі розвитку науки про літературу спирається на певні його рівні та відносно автономне їх з'ясування стосовно бінарних опозицій. Р.Барт твердить, що у сучасних дослідженнях повинні поєднуватися дві ідеї, які донедавна вважалися взаємовиключними: ідея структури та ідея комбінаторної нескінченності, реалізація яких повинна відбутися через спробу поєднати структуральний підхід із здобутками класичної спадщини<sup>39</sup>. Оскільки у художньому світі твору текст “народжується” із слова, яке, несучи в собі енергію всіх попередніх його творців, потребує й нового одухотворення, то слушне твердження з цього приводу А.Ткаченка, який вважає, що “літературний твір є такою функціонально рухомою системою зв'язків, де кожен елемент, взаємодіючи з іншим, переносить на них свою енергію і навики, а всі разом індикують значно сильніше і якісно інше світло, ніж кожен окрема. Це й витворює художню напругу формозмісту або ж змістоформи”<sup>40</sup>. Форма й зміст, як основні компоненти твору, нерозривно пов'язані і взаємозумовлені категорії, саме тому суть змісту виявляється в певній формі і не існує поза нею. Сприймати літературний твір починаємо із назви й авторського визначення жанру. Поняття жанрового різновиду, наприклад повість несе найзагальнішу інформацію про форму й зміст твору. До основних чинників змісту відносять тему, проблему, ідею, а також тенденцію, пафос, конфлікт, характер та обставини тощо. Відповідно традиційними чинниками художньої форми є сюжет, композиція, предметна деталізація та художня мова. Це не весь перелік параметрів, адже “художній твір, що постає перед нами у всій своїй формозмістовій конкретності, яка може видатися ідеальною, гармонійною чи неідеальною, дисгармонійною”, тому, читаючи твір, “ми сприймаємо насамперед його текстуальну змістову форму, завдяки якій проникаємо і в глибинний, саме так сформований зміст, осягаємо “артистичну” ідею. В усій своїй конкретиці ідея не існує поза межами форми (тексту, структури, твору). Тут вона – дух літературного тіла”<sup>41</sup>. Отже, структура літературного твору сприймається як цілість завдяки поєднанню всіх її компонентів та рівнів. Зміст, який вкладає автор у певну форму, повинен відповідати їй, тоді це ідеальне компонування, хоча трапляється й так, коли жанрове визначення (авторське, здебільшого) не відповідає

<sup>38</sup> Якубовський Ф. Від новелі до роману (Етюди про розвиток української художньої прози ХХ ст.). - К.: Держ. вид-во України, 1929. - С.19.

<sup>39</sup> Барт Р. Текстуальний аналіз “Вальдемара” Е.По // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. - С. 387.

<sup>40</sup> Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. - К.: Правда Ярославичів, 1997. - С.142.



змістовому (відомий випадок із романом І.Нечуя-Левицького “Хмари”, який автор назвав повістю, аналогічна ситуація із творами І.Франка “Лель і Полель”, “Перехресні стежки”, “Основи суспільності”). Заслуговує на увагу й повість Г.Михайличенка “Блакитний роман”, частини якої об’єднує ідейний пафос і дійові особи, виокремлення розділів в деякій мірі означає, що вони можуть існувати окремо один від одного. Недарма В.Мельник назвав цей твір алегоричною повістю у новелах-притчах<sup>42</sup>.

Подібні міркування висловлювали критики стосовно твору Г.Косинки “Мати”, зокрема Л.Кавун<sup>43</sup> зараховує цей твір до новелістичного жанру, проте, аналізуючи твір, визначаємо, що це повість з концентричним сюжетом; “психологічна, одна з найсильніших і найзворушливіших у белетристичній спадщині 1925 року”<sup>44</sup>.

Імпресіоністична повість – сюжетно-композиційно “нескомпонований” твір, бо визначити основні елементи її оформлення у традиційному значенні майже неможливо. Її структура нагадує фреску. Композиція у широкому розумінні – це і фабула, і сюжет, і позафабульні елементи (ліричний відступ, портрет, пейзаж, вставний епізод тощо), і розміщення й групування персонажів, і предметна деталізація, і структурні компоненти мови, і варіювання способів оповіді, які наявні у повісті цього стилю, і саме стиль в імпресіоністичному творі виступає організуючою якістю формозмісту. Індивідуальний стиль кожного письменника являє собою синкретичний сплав того стильового різномайття, яке характерне для доби написання твору, адже нерідко в “одному творі переплітались натуралістичне копіювання революційного побуту з імпресіоністично-суб’єктивним сприйняттям дійсності. Особливо поширеним явищем у повісті 20-х років стало захоплення орнаментальним словесним живописом”<sup>45</sup>.

Імпресіоністичний “секундний” стиль у післяжовтневий період передавав стан душі людини, її підсвідомі імпульси, що впливали на поверхню у драматичний період історії суспільства. Саме тому конфлікт у творах – людина і суспільне середовище відходить подекуди на другий план, натомість основне місце займає колізія – ситуація внутрішніх борінь (морального вибору, духовної свободи-несвободи). У повістях імпресіоністичного стилю зовнішній конфлікт – герой і середовище – постійно супроводжується колізіями його екзистенційного вибору. Яскравим прикладом є герой і середовище: Ти, Гордій (А.Головко “Червоний роман”, “Можу”), ліричний

<sup>42</sup> Мельник В. У відблисках революційної заграви // Вітчизна. - 1987. - №1. - С.158.

<sup>43</sup> Кавун Л. Новелістика Г.Косинки і проблема поетики української малої прози 20 - 30-х рр. XX ст. - Автореферат... канд. філол. наук: 10.01.01 – К., 1995.

<sup>44</sup> Білецький О. Зібрання творів: У 5 т. - Т.3. - С.34.

<sup>45</sup> История русской советской литературы (1917 – 1940). – М.: Просвещение, 1983. – С.119.

герой повісті М.Івченка "Землі дзвонять", Мірта, Стефан (М.Івченко "Горіли степи"), Лец-Отаманів, Туманов (П.Панч "Голубі ешелони", "Без козиря), Остап Шаптала (однойменний твір В.Підмогильного).

Таке трактування конфлікту-колізії подають структуралісти (літературний напрям, що сформувався наприкінці 40-х років ХХ ст. в Європі). За їх теорією, структура твору досягається як цілість завдяки наскрізним мотивам. Одним із провідних мотивів української імпресіоністичної повісті 20-х років є революційний мотив, і як наслідок – мотив фанатичної віри і втрачених ілюзій.

Художня структура повісті М.Хвильового "Санаторійна зона" – це ще один крок наближення до структури імпресіоністичної повісті. Щоденникова форма в українській літературі 20-х років менше поширена. Зразки такої форми зустрічаємо в зарубіжній прозі – В.Вулф, Дж.Джойс, М.Пруст. М.Хвильовий, вибравши таку форму, прагнув вийти на активний діалог із читачем-сучасником, вболівав за долю гуманістичного суспільства. Він, як і його герой – Анарх, віддав всього себе революції, яка його зрадила. Смерть Анарха, як і згодом самогубство самого автора, – це заклик до милосердя над фанатичними лицарями революції. Авторка щоденника декілька разів зазначає, що повість про санаторійну зону їй все-таки не вдається, цим самим ніби виправдовуючи себе, висловлюючи віру, "що в темних очах моєї буйної неспокоїної республіки нарешті заграє голубий промінь і вона найде те, чого так довго шукає" ("Санаторійна зона", 486). Остання глава у творі написана якраз для цензури, хоч авторка заперечує це. Авторка щоденника із життя санаторію виступає у творі постороннім спостерігачем, вона тільки повідомляє про події, іноді коментує їх, проте її коментар немає оціночного значення. "Повість про санаторійну зону"— це власне, не стільки щоденник хворої, а художній твір, який вона пише на основі ніби-то власних спостережень. Компонування образів побудоване як і в класичному творі, на притягуванні та протиставленні: Анарх—Катря—Хлоня та Анарх—Карно—Майя. Кут зору оповідача у повісті М.Хвильового обернений не тільки в сучасне, а й в дану актуальну мить – "тут і зараз". Події, передані з погляду одного героя або постороннього спостерігача, в імпресіоністичній повісті виступають здебільшого їх світом, їх баченням дійсності.

Форму щоденника використовує й М.Івченко у повісті "У сонячнім колі". Записки Івана Семеновича Косеня – вчителя фізики педтехнікуму – це органічна потреба вести щоденник, який, власне, "був не щоденник, а вірніше, інтимні записки, глибока й щира сповідь людини, вразливої і самотньої, що не могла б у своїх потаємних думках признатись найближчим своїм друзям чи знайомим" ("У сонячнім колі", 524). Ці записки, адресовані дружині Лілі, носили здебільшого не інтимний, а філософський характер. Якщо щоденник у повісті М.Хвильового обрамлює твір, то у творі М.Івченка це невеликі вкраплення філософського узагальнення, за допомо-

гою яких передано внутрішні монологи героя.

Своєрідна жанрова структура повісті П.Панча "Повість наших днів" – це "твір у творі". Повість композиційно складніша, ніж інші твори П.Панча, і "таке поєднання різних часових площин було композиційною "новинкою" для прози того періоду"<sup>46</sup>. Редактор одного із видавництв читає своїм колегам твір із життя робітників – про будівництво склозаводу під керівництвом свого колишнього знайомого Свиря. Читання переривається коментарями-спогадами про епізоди громадянської війни, в яких діє комісар Свир. Поєднання трьох часових площин у повісті доповнює картину зображення, увиразнює й збагачує твір (мається на увазі повість, яку читає редактор) новими деталями, а разом з тим вказує на нові моделі жанротворення. П.Панч одним із перших зробив спробу змоделювати часово-просторові координати, вивівши імпресіоністичну повість на нову композиційну перспективу. Виробнича тематика наприкінці 20-х років заявила про себе у повістях П.Панча "Повість наших днів" та М.Івченка "У сонячній колі" і знайшла продовження у жанрі роману, наблизивши стильову палітру імпресіоністичної дійсності до реалістичного світобачення.

Новелістична модель не домінує серед різновидів імпресіоністичного типу, хоча ефектна, несподівана розв'язка характерна для деяких повістей, зокрема, "Сентиментальній історії" М.Хвильового (Б'янка в останній момент вирішує віддати свою цноту непоказному, миршавому співробітникові), "Гармонії" Г.Косинки (Василь Гандзюк, після спілкування у тюрмі з більшовиками, вирішує піти в ряди Червоної Армії).

Однією з жанрових моделей імпресіоністичної повісті є твір О.Турянського "Поza межвами болю". Хоч автор назвав "Поza межами болю" оповіданням, проте за жанровими ознаками – це повість. Сучасні дослідники визначають її як повість-поему, адже "твір написаний поетично ритмізованою прозою, з короткими уривчастими, речитативними реченнями, нерідко з філігранним емоційним малюнком інверсованої фрази, сповненої патріотичного психологізму"<sup>47</sup>. Пишучи повість під сильним враженням від пережитого, О.Турянський прагнув створити твір – "лісню вічності", яку востаннє співала скрипка й душа сліпого Штанцінгера, останній був символом людської величі. О.Турянський написав повість, що за формою і змістом, у той час, мала "прикмети новітнього, наскрізь європейського твору". Автор, володіючи величезним матеріалом, що міг лягти в основу роману, зумів "стиснути" переболіле, пережите у короткій повісті. Реальні події, що лягли в основу твору, автор передає за допомогою імпресіоністичної манери письма: уривчасто, фресково, суворо й водночас – пісенно-поетично. Це,

<sup>46</sup> Дончик В. Петро Панч. - К., 1981. - С.105.

<sup>47</sup> Пінчук С. Осип Турянський. – С.30.



справді, поетичний твір у прозі, повість-поема, поема духу людському й материнській величі і любові, адже, не дарма, майже всі персонажі в останні хвилини життя згадують про жінку – матір, дружину; волі до життя.

Художній текст до певної міри "завжди є вільне і не зумовлене емпіричною необхідністю одкровення особистості"<sup>48</sup>. Таким одкровенням особистості, повістю-сповіддю є твір М.Ірчана "Карпатська ніч". Починається повість розповіддю про етнічну несумісність бойків та гуцулів, про драму людини на війні, а вже потім йде розповідь, вірніше сповідь простого бойківського селянина Матвія Шавали про своє поневіряння на заробітках в Америці, а тепер, на старості літ, його змусили воювати в австрійській армії. Екскурс не характерний для імпресіоністичного твору, але він вказує на менталітет бойківського селянина і допомагає у розкритті психології героя. Автор визначив жанр твору як оповідання, проте за обсягом та композиційно можемо стверджувати, що це повість. Стиль повісті – поєднання імпресіонізму з елементами натуралізму, символізму, психологізму.

Імпресіоністична повість в українській літературі післяжовтневого періоду набирає нових якісних змін: посилюється драматизм у розкритті подій і в характеристиці персонажів, "потік свідомості" трансформується іноді у щоденникові записи ("Санаторійна зона" М.Хвильового, частково "У сонячній колі" М.Івченка). Саме у такій формі митці намагалися передати свої враження від побаченого, відчутого. Розкриваючи внутрішній світ персонажів, автор хоче щоб все зображене говорило само за себе, без будь-яких підказок і коментарів було підставою для оцінки героя. Імпресіоністична техніка Г.Косинки, вважала М.Ласло-Куцюк, є наслідком "шукання більш тонких, специфічно-художніх засобів вловити суперечливий, часом химерний розвиток суспільних процесів". Саме тому письменник "нотує потік свідомості учасників подій, фіксує хуткоплинні явища, і щоб не губити їх динаміку, передає все фрагментарно, еліптично, пунктирно"<sup>49</sup>. Цей процес помітний у повістях Г.Косинки – "Мати" та "Гармонії", епічна канва яких переривається ліричним вкрапленням, візіями, спогадами, імпресіями. Манера письма нагадує Головка. Вибравши форму внутрішнього монологу, письменник-імпресіоніст домагається того, що його герой (наратор) може висловлюватися сам за себе. Але водночас автор не може залишитися пасивним спостерігачем, втриматися від оцінок, йому тісно в рамках безсторонньої зображальності: "Померли батьки – він (Прокіп – С.Ж.) сиротою-х л о п ' я м по наймах, по хуторах... І степ тоді похмурився. І було холодно під дощами у драній свитині на голих стернях. І холодно було на ріллях чужих за плугом, за бороною осені пізної, коли мигичить-мрячить з ранку до но-

<sup>48</sup> Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. - С. 319.

<sup>49</sup> Ласло-Куцюк М. Українська радянська література. - Бухарест: Критеріон, 1975. - С.59.

чи... Лише по-весні, як парувала земля і хвилями зеленими хліба переливались далеко-далеко, аж за обрій, степ похмурий тремтів тоді соняшно і всміхався до хлопця - н а й м и т ч а т и..." (розрядка моя – С.Ж.) ("Пасинки степу", 27). У даному уривку виділені слова зовсім не належать геросві, в них виразно відчутна авторська симпатія. Вживаючи невласне пряму мову, внутрішній монолог письменники у повісті зображали дійсність через індивідуальне сприйняття, вкладаючи в уста героя свої думки, своє бачення сучасності. Подібне можна побачити і у "Землі дзвонять", "Горіли степи" М.Івченка, "Блакитному романі" Г.Михайличенка, майже у всіх повістях А.Головка, П.Панча, "Гармонії", "Мати", Г.Косинки, "Санаторійній зоні" М.Хвильового, "Байгороді" Ю.Яновського: "Тепер ми стоїмо далі від тих подій, минуле проходить і проходить, хвилюючи наш розум непомітними дотиками, ми визнаємо свою помилку і, пригадуючи ледве помітні деталі, відновлюємо тодішні подихи днів" ("Байгород", 65).

Дійсність в імпресіоністичній повісті передається так, як її сприймає сам автор. Відтворення "неінтерпретованих" первинних відчуттів та вражень при мінімальному авторському втручанні, оцінюванні є основною характеротворчою рисою цього типу (авторська оцінка у новелі менша). Здебільшого все зображуване в імпресіоністичному творі передається з точки зору героя-оповідача, авторська оцінка майже непомітна, проте у повістях (переважно у фінальній частині) вона відіграє значно більшу роль, ніж у новелах. У деяких творах А.Головка, М.Івченка, М.Хвильового, П.Панча все ж спостерігаємо відчутне введення авторських оцінок зображуваного, авторських філософських узагальнень у мові героїв. "Митець-імпресіоніст бачить своє завдання лише у фіксації всього, що відчуває, вірячи, що інтенсивність кожного, хай найменшого, зафіксованого ним явища дає змогу наблизитись і до смислу всієї світобудови, часточка якої опинилась в його полі зору",<sup>50</sup>

Імпресіоністична манера письма вимагає активізації внутрішнього мислення героя, яке передається у формі внутрішнього монологу, в якому співіснують фразеологічні позиції автора і персонажа (грань між мовленням оповідача і невласне прямою мовою персонажів майже зовсім розмита, бо нерідко оповідь ведеться від першої особи або постороннього спостерігача). У зв'язку з цим відчутне накладання в імпресіоністичній повісті слова автора на слово героя: "Гордій нахилився до жінки, й немов хто обценьками стиснув серце: вона плакала тихо й без сліз. Пригадалося – таке обличчя він бачив десь колись... І таке воно схоже було на материне. Тої далекої матері обличчя. Що бачив може ще з коліски, а може лише снілося..." ("Пасинки степу", 27). Деякі епізоди імпресіоністичної повісті, які передаються як мовлення оповідача, близькі до мови героя, або у внутрішньому монолозі

<sup>50</sup> Агєєва В. Українська імпресіоністична проза. - С.37.

відчутна авторська інтонація. Суб'єктивна манера письма, що характерна для імпресіонізму, на мовному рівні визначається у перевазі слова героя над словом автора. Роль всевідаючого автора-деміурга, що домінує у реалістичному творі, втрачає свою функцію, натомість автор представляє ціннісні позиції одного чи кількох дійових осіб, не віддаючи перевагу істинності чи помилковості цих позицій, займає у даному випадку нейтральну позицію. На безсторонність, відсутність авторського слова, невтручання у повісті “З моря” П.Панча, звернув увагу О.Білецький. Повість цього типу прагне до відтворення свідомості чи підсвідомості за допомогою невластивого прямого мовлення та внутрішнього монологу.

Форми внутрішніх монологів у повісті В.Підмогильного “Остап Шаптала” різноманітні – це здебільшого пряма мова, невластива пряма мова, розмова героя з самим собою. Часто для монологів характерний перехід авторської мови у невластиву пряму мову персонажа. Прикладом цього служить внутрішній монолог матері Остапа Шаптала: “Мати вдоволено посміхалась і вдоволено поглядом оглянула сина. Потім вона зітхнула. Вона була певна, що її син її любить, але любить там, десь у глибині своєї мовчазної душі. А мати ждала, щоб колись на самотині син обняв її та, схиливши своє обличчя, сказав би:

— Матусю, люба й кохана! Хочеш я стану перед тобою навколішки і покладу голову тобі на груди, що дали мені розум та силу, а ти, як у дитинстві моїм, спокійно й поволі розкажеш про пригоди хороброго лицаря у країні лютих звірів та огидних страховищ... Я хочу ще раз почути, якою красотою блискали очі його після перемоги...

Але він ніколи не скаже подібного, її син” (“Остап Шаптала”, 209).

Такі переходи продиктовані потребою урізноманітнення викладу та словесної економії.

В імпресіоністичних творах досить часто зустрічаються ліричні та авторські роздуми, проте авторська позиція майже непомітна. Вибираючи нейтральну позицію, автори нікого не засуджують і не виправдовують, а передають свої власні враження від дійсності, безпосередніми свідками якої були.

Занурення у підсвідоме життя людини пов'язує письменників-імпресіоністів з формою “потіку свідомості”, якою захоплювалися письменники світового рівня. “Потік свідомості” як жанротворчий чинник характеризується тим, що домінуючим аспектом цієї форми є передача думок, асоціацій, вражень, спогадів, пов'язаних з перебігом переживань.

Майстерність у відтворенні уривчастості думки, асоціації знервованого героя, який перебуває у стані психічного напруження досягається завдяки т.з. “рубаній фразі”: “Як це трапилось, Кіхана не втямив. На нього повертали анархісти кулемета. Кинули на землю коробку зі стрічками. Кіхана це якскраво бачить. Варто тепер кулеметникові надушити курок, щоб Кіхану



одразу пронизали кулі.

Подумав, що не він біжить. Не може такого бути – геть з такого кошмару! Високий чоловік певно славить бога. Зараз би надибати по дорозі лошину. Лягти і зняти кулеметчика. Атака захопить ворожі траншеї. Заспіває труба, загремить сигнал. Подадуть паровоз з теплушками. Голосно зацокотять колеса до Байгорода, швидше, швидше!” (“Байгород”, 95). Прямих втручань авторського слова у текст не бачимо, проте мова нейтрального оповідача передана з точки зору героя, його слова, фразеології. Різка зміна кута зору від оповідача до героя приводить до того, що останній ніби роздвоюється: виконує певну дію, і в той же час бачить себе “збоку”. У даному уривку слово автора і героя зливається воедино навіть в одній фразі.

Як вже зазначалося, одним із критеріїв імпресіоністичної повісті є уривчастість оповіді, що виражається в “рубаній фразі”. Мовно-стильова палітра “Червоного роману” побудована за допомогою мазків, основою яких є непоширені речення, незакінчені фрази. Прикладом такої манери письма є картина першої світової війни у повісті А.Головка: “1914 – 1917. Перші постріли по синіх фігурах у касках. Перші плями крові і мозку на наших багнетках... В землі, як черва, принишкли, а злий хтось з реготом шматує, рве шалено землю, калічучи нас, калічучи в катлету... З жахом в очі – сотні верстов... хмари диму над палаючими селами. А під ногами по шосе – хаос з повозок, людей – біженців, з дітьми, із збіжжям. Осінь у лісі. Іде дощ. Сиро в окопах. У ночі – тривожно” (“Червоний роман”, 38).

Визначною ознакою повісті як епічного твору вважають постать оповідача. Функцію наратора у деяких творах (“Червоний роман” А.Головка, “Землі дзвонять” М.Івченка) виконує перша особа, ліричний герой, в інших творах вона належить третій особі, сторонньому спостерігачеві, який часто залишається безіменним. Ця особа, яка ніби збоку спостерігає й інформує читача про хід подій, сама не втручається, не оцінює дії та вчинки персонажів. І саме ця безсторонність є програмовою рисою імпресіонізму.

Фінали імпресіоністичної повісті часто незавершені, відкриті для інтерпретації. Авторі дають можливість читачеві самому домислити, завершити думку.

У повістях кінця 20-х років поряд із імпресіоністичною розкадровістю намітилась тенденція до сюжетності, до хронологічної послідовності, епічності, що викликана певним відходом від ліричності (поезії в прозі). Повість у 20-ті роки стає проміжною ланкою, “мостом”, що з’єднує “малу” прозу із “великим епічним твором” – романом, який наприкінці другого десятиліття запанував на літературному олімпі. Знаходячись на межі цих двох жанрових структур, вона ніби розчинила в них свої ознаки і разом з тим увібрала в себе їх якості. Зважаючи на цю обставину, повість – це один із малодосліджених жанрів в українському літературознавстві цієї доби. Вона намагається передати явища і події об’ємніше, локальніше, ніж інші жанри, прагну-

чи до зображення яскравих глобальних епізодів, що відбивають певний, іноді обмежений хронотоп (часово-просторовий відрізок якщо й наближається до новелістичного, то картина художнього світу ширша). Окреслюючи домінуючі ознаки жанру, деякі дослідники орієнтуються на проблематику та об'єм твору. Г.Поспелов називає повістю “епічний твір середнього об'єму, незалежно від втіленого в ньому жанрового змісту”<sup>51</sup>. Дане твердження не знайшло підтримки у літературознавців, які вважають, що “справа не просто в обсязі твору”<sup>52</sup>, а у глибині розкриття художнього світу.

Отже, структурна організація імпресіоністичної повісті розширюється завдяки художнім експериментам цієї доби. Пліуралізм у трактуванні творів давав змогу художньо досліджувати складну побудову творів. З'являються цікаві новинки-різновиди повісті: повість-поема, повість-спогад, повість-щоденник, “твір у творі”.

Кожен текст у процесі прочитання сприймається-читається індивідуально, відповідно до об'єкта (реципієнта) та контексту в цілому. Слід зауважити, що трактування творів 20-х років спиралося на перше враження. Тому критичні статті, рецензії у цей період в більшості носили емоційний характер, навіть ґрунтовні літературні розвідки були суб'єктивними. Неоднозначність у характеристиці творів, їх поетики та структури зустрічалося не тільки в різних дослідників (що природно), але й у статтях одного критика.

Повість як цілісна форма літературного твору, конкретний тип художньої структури, особливий принцип художнього бачення світу, як жанротворчий новотвір стала своєрідним полігоном для творчих здобутків митців післяреволюційного десятиліття. Імпресіоністична, лірична повість домінує на літературному олімпі серед “великих епічних творів” 20-х років. Архітектоніка цього типу виражається в аморфності сюжету, довільності, уривчастості. Для неї характерне нешвидке, поступове зображення подій, які досить часто перериваються спогадами, роздумами, мріями, візіями. Основна увага зосереджена на вираженні почуттів, переживань, емоцій головного героя чи наратора, що досягається завдяки внутрішнім монологам, невласне прямій мові. В художній картині світу важливим є спосіб мислення персонажів, їх манера розмови, злиття слова автора з словом героя. Ліричні вкраплення, що є в певному значенні об'єднуючим елементом, надають повісті піднесеного, емоційного звучання.

Структурна організація імпресіоністичної повісті базується на наскрізних мотивах, композиційних елементах – пейзажах, ліричних відступах, функціональній ролі деталі, лейтмотиву, художній мові, куті зору оповідача тощо.

<sup>51</sup> Поспелов Г.П. Типология литературных родов и жанров // Вестник МГУ. Серия филология. - 1978. - №4. - С.17-18.

<sup>52</sup> Волинець П. Основи теорії літератури. - К.: Рад. школа, 1962. - С.264.

Жанрова своєрідність імпресіоністичної повісті 20-х років визначається цілим спектром – це і психологічна, лірична повість, повість-спогад, повість-щоденник, невід'ємним елементом яких є форма "потoku свідомості". Повість-рапсодія стала лебединою піснею для молодого плеяди митців слова доби 20-х років.



## ВИСНОВКИ

Вивчення художнього світу та жанрової структури імпресіоністичної повісті 20-х років засвідчує новий етап розвитку молодого української літератури, яка, спираючись на чималі здобутки світового мистецтва та національну художню традицію, розширює ідейно-тематичні обрії, масштаби порушених проблем, а також збагачує стильовий діапазон. Імпресіоністична повість разом із неоромантичною, соціально-побутовою, психологічною, експресіоністичною, сатиричною, авантюрною складала неоднорідну картину 20-х років. Ліризм, що запанував у прозі цього періоду, став основою імпресіоністичної манери. Молоді митці – Г.Михайличенко, В.Підмогильний, А.Головко, Г.Косинка, М.Івченко, М.Хвильовий, П.Панч, М.Ірчан, Ю.Яновський, О.Турянський – проголошують і утверджують нові підходи до змалювання людини, її життя, проблем суспільства. Попри багатство творчих пошуків та індивідуальних стильових манер цих письменників, у їх художній практиці спостерігаються подібні підходи до осмислення життя і самовираження – імпресіоністична тенденція.

Фіксуючи кожну мить життя людини і суспільства, імпресіонізм займає панівне місце у переломні періоди історії, передаючи ті первинні враження, почуття, настрої письменників та їх героїв, що закладені в підсвідомості і лише тепер вийшли на поверхню. У зв'язку з цим в імпресіоністичному творі змінюється концепція людини. У 20-х роках – це самотня, рефлексуюча, духовно багата і духовно спустошена особистість (духовна повнота і убогість постійно змагаються між собою). Духовний вимір людини постає у граничній іпостасі – осмислення сенсу буття, розв'язання героєм для себе кінцевих питань життя, перетворення свого психічного і внутрішньодуховного світу. Психологізм, як один із прийомів розкриття характеру героя в імпресіоністичному творі, “досліджує” мотив поведінки персонажа у переломні моменти його життя, відтворюючи діалектику почуттів. Зображаючи складну внутрішню драму особистості, передачу тонких порухів психічного стану героя, які не піддаються логічному аналізу, письменники-імпресіоністи намагалися розкрити недосяжні таємниці людської душі. Показ героя самотнього, з розколотою, роздвоєною психікою, перелом у душі якого викликаний відповідними змінами у навколишньому світі, постає в імпресіоністичній повісті у всій своїй жанротворчій виразності. Тому душевна драма особи є наслідком не лише незбігу можливостей людини та реального їх втілення, але й самої несумісності ества (боротьба “двох душ” або свідомого й підсвідомого у психіці людини). Найдокладніший аналіз внутрішнього світу героя у його багатогранності – це структураторча домінанта імпресіоністичної повісті. Ставлячи героя у складну або критичну ситуацію, письменник простежує перебіг переживань від піднесення до найбільшого напруження і навпаки. Герой повинен у цьому процесі осмислити своє “я” – свою сутність.

У літературі 20-х років “точиться боротьба за душу людини, за розвиток, розкриття і використання її внутрішніх якостей”<sup>1</sup>. З цим пов'язана психологічна проблема, яка в імпресіоністичній повісті цікава тим, що в ній гостро і драматично розкриваються і проявляються внутрішні протиріччя особистості, яка одночасно виражає і несе в собі протиріччя і конфлікти епохи і суспільства.

Психологізація образів в імпресіоністичному творі дала можливість відтворювати й фіксувати найтонші, ледве помітні стани героїв. Персонажі повістей “Можу” А.Головка, “Землі дзвонять”, “Напосні дні” М.Івченка, “Гармонії” Г.Косинки, “Остапа Шаптали” В.Підмогильного, “Голубих ешелонів”, “Без козира” П.Панча, “Поза межами болю” О.Турянського, “Карпатської ночі” М.Ірчана вдивляються у “недра” свого внутрішнього світу. Вони не тільки роздвоюються між своїм зовнішнім і внутрішнім життям, але й помітно наближаються до внутрішнього, що впливає на поверхню у критичні хвилини буття. Зіставляючи й протиставляючи персонажів, їх світогляд, письменники намагаються з'ясувати їх погляди на життя, ідейні переконання та принципи, якими герої керуються у своїх діях і стосунках.

Екзистенційні проблеми – вибору, життя і смерті, самотності, відчуженості, зайвості – постають у повістях А.Головка, М.Хвильового, М.Івченка, Г.Косинки, В.Підмогильного, П.Панча, М.Ірчана, О.Турянського. У В.Підмогильного та Г.Михайличенка імпресіонізм не є стильовою домінантою, проте його елементи простежуються як в окремих творах, так і у творчості в цілому. Вони використовують ті ж самі художні прийоми для передачі психодуховного процесу переживань людини, порушуючи ті ж екзистенційні проблеми.

Художній світ української імпресіоністичної повісті збагатився новими художніми образами, поетичним мовленням, картинами зображення. Він поставав не тільки святковим, барвистим, але й розбурханим, тривожним. Втрачається відчуття гармонійності, краси, хоча письменники намагалися повернути людині людське, прагнули допомогти їй пізнати саму себе. Світ в імпресіоністичній прозі постає через чись індивідуальне світосприйняття, побаченим з точки зору конкретного оповідача. Кожна індивідуальна картина може вважатися істинною, як і будь яка інша, бо кожен з героїв бачить її по-своєму. Повість відбила стан суспільства і людини в ньому, індивіда, який прагне знайти себе у розбурхану, нестабільну епоху революції, громадянської війни та становлення нової влади. Новий естетичний ідеал, який втілювали письменники у повісті – це світле майбутнє, без війн, тяжкої праці, — це комуна або вільне господарство, де люди відчувають себе щасливими, бо працюють на своїй землі (“Можу”, “Пасинки степу” А.Головка, “Карпатська ніч” М.Ірчана, “В рідній оселі” М.Івченка). Ці насущні, “живі

<sup>1</sup> Проблема психологізма в советской литературе. - Л.: Наука, 1970. - С.48

проблеми дня” (В.Дончик) поступово втрачають свою актуальність, змінюються у 30-ті роки відображенням минулого.

Для розкриття внутрішнього світу героїв повістевий жанр вимагає розширення часово-просторових перспектив у порівнянні з “малою” прозою. Хронологічна послідовність в імпресіоністичному творі втрачає класичну структуру. Автори тут вдаються до хронологічних зрушень: йде переставлення часових шарів, “видіння”, “марення”, спогади, алюзії, візії тощо. Звідси випливає й безсюжетність як основний аспект структури повісті цього стилю. “Розірваність сюжету” в українській імпресіоністичній повісті пов’язана з відображенням розірваності свідомості, психології людини ХХ ст., яка стоїть перед шеренгою обтяжливих, невіршених проблем. Композиційна довершеність цього жанру досягається завдяки ідейному пафосу, наскрізним мотивам.

Багатогранність проблематики, образного світу, символіки, семантики розширює інтертекстуальне поле імпресіоністичної повісті й будується у 20-х роках на взаємополеміці, тотожності й нетотожності художньої картини світу у повістях А.Головка “Можу”, “Червоний роман” та “Остап Шаптала” В.Підмогильного, “Блакитний роман” Г.Михайличенка. А також переплетення мотивів, образів у творах письменників 20-х років і М.Коцюбинського, В.Стефаника та письменників світової літератури; “Синій листопад” М.Хвильового та “Байгород” Ю.Яновського; “Без козира” П.Панча, “Карпатської ночі” М.Ірчана та “Вогню” А.Барбюса, “Поза межами болю” О.Турянського; “В рідній оселі” М.Івченка та “Мужиків” А.Чехова. Збагачення інтертекстуального простору досягається шляхом використання елементів народнопоетичної традиції, символів, цитаций, рефлексій оповідача, його способу мислення тощо. Паралелізм, двоїсті опозиції, бінарний принцип очевидні у повістях А.Головка “Червоний роман”, В.Підмогильного “Остап Шаптала”, М.Івченка “У сонячнім колі”, “Горіли степи”, Г.Косинки “Мати”, підкреслюють аналогію і нетотожність, і навколо них групуються події та персонажі. Саме через ці позиції молоді митці намагалися осмислити складність людських характерів, ідейні переконання і принципи, що ними керувалися герої у своїх діях і вчинках.

Для повноти розкриття внутрішніх імпульсів імпресіоністи вдаються до принципу самовираження і самоспостереження героя над своїм духовним життям. Важливу структурну роль при цьому відіграє не епічна розповідь, як це було в реалістичному творі, а інші форми, насамперед, внутрішній монолог, форми “потоків свідомості”, цікаві варіанти невластивої прямої мови. Саме монологізм передбачає виокремлення героя із групи персонажів, передачу його підсвідомих імпульсів, що впливають на поверхню у критичний період стану особи. Невластивої пряма мова або діалогізований монолог не є нововведенням, але в імпресіоністичному творі він набирає нової якості: це розлогі роздуми чи візії, щоденникова форма. Своєї довершеності монолог



досягає завдяки місткості фрази, використовуючи т.з. “рубану фразу”.

Дослідження внутрішнього світу людини досягається в українській літературі різними шляхами. Народжуються нові прийоми розкриття душі людини, серед яких можна виділити різні види “позасюжетних елементів”: ліричні, філософські роздуми, сповідь, художня деталь, кольорова символіка тощо, які відіграють значну роль у зображенні складного духовного життя героя 20-х років. “Позасюжетні елементи” в імпресіоністичній повісті співвіднесені з ідейним замислом письменника, перед яким стояло завдання показати героїв, їх внутрішній світ, психологію у співвідношенні з часом.

Повість 20-х років, імпресіоністична зокрема, постає як цілісна форма літературного твору, конкретний тип художньої структури, як особливий принцип художнього бачення світу. Спираючись на традиції української та західноєвропейської літератур, письменники-імпресіоністи знаходили нові сюжетні лінії й форми концентрації конфліктів та драматичних колізій. Імпресіоністична повість у цей період, розширюючи жанроторччі рамки, поповнює свою структуру новими різновидами, творячи ліричну повість (лірико-експресивну) – “Можу”, “Червоний роман”, “Пасинки степу” А.Головка, “Землі дзвонять” М.Івченка; описову – “Горіли степи”, “Шуми весняні”, “В рідній оселі” М.Івченка; повість-сповідь – “Карпатська ніч” М.Ірчана; повість-поему – “Поza межами болю” О.Турянського, новелістичну – “Сентиментальна історія” М.Хвильового, “Гармонія” Г.Косинки, повість-щоденник – “Санаторійна зона” М.Хвильового, де однією із панівних ознак є психологічний аспект зображення.

Критерієм, за яким визначають повість як жанрову одиницю, деякі літературознавці вважають об’єм (Г.Поспелов), проте до цього часу не існує чіткої межі розрізнення роману й повісті. Для з’ясування жанрової своєрідності літературного твору безперечно не вистачає тільки об’ємного означення. Сучасні літературознавці намагаються досліджувати, в яких структурних площинах, гранях аналізується жанр, зокрема, вказуючи на складність сюжетно-композиційних параметрів, глибини розкриття внутрішнього, психодуховного світобачення персонажів, показ художнього світу твору.

Українська імпресіоністична повість 20-х років народжувалася, виокремлювалася, поставала не на голому ґрунті. Досвід і вплив М.Коцюбинського на творчість майже всіх молодих прозаїків післяжовтневого періоду був досить значний. Проте українська повість, вся українська література являла собою на середину 20-х років багатоманітну, навіть строкату картину, яка відбивала наявність різних методів, ідейно-художніх концепцій: тут знаходимо (звичайно в різних проявах й інтерпретаціях) і революційну романтику, і орнаменталізм, і ліричні, імпресіоністичні форми, і різні конструктивістські новації і, нарешті, близьке соціалістично-реалістично-епічне письмо. Кожен твір молоді плеяди митців не тільки відображає свій час, а є і його породженням, несе на собі його ознаки. Повісті

М.Хвильового, А.Головка, М.Ірчана, Г.Косинки, П.Панча, М.Івченка, Ю.Яновського, О.Турянського відрізняються змістовою широтою художньої картини світу та зображенням глибин людської душі, внутрішніх потрясінь, прагнень знайти себе, наблизитися до Вічності, Абсолюту.

Українська імпресіоністична повість 20-х років ще носила фрагментарний характер, недалеко відійшла від “малої прози” способами моделювання світу, людини й дійсності, зберегла й розширила майже всі її структурні компоненти. Як жанровий новотвір, вона, остаточно сформувавши свої структурні риси, починаючи з середини другого десятиліття, стала основою для художніх шукань митців у жанрі психологічного роману.

Імпресіонізм як стиль вичерпав себе наприкінці 20-х років, на зміну йому приходив реалізм, або т.з. “соціалістичний реалізм”, що став доктриною всієї української радянської літератури. Українська повість, як й інші жанри в кінці 20-х років, стає на позиції ідеологічні, партійні. Друге десятиліття було не тільки періодом відновлення в новій державі української культури, але й стало початком знищення української еліти і надбань мистецтва. 30-ті роки підвели підсумок стильовому розмаїттю модерних напрямів. Арешти та перехід деяких письменників на соціалістичні позиції стали причиною майже цілковитого зникнення “непридатних”, шкідливих для читача творів, серед яких виявилася й імпресіоністична повість.

Імпресіоністична повість хоча й вичерпала себе, проте лірична, психологічна її хвиля відлунням прозвучала у “період відлиги” 60-х, зокрема у повістях В.Земляка, В.Шевчука, В.Дрозда, Є.Гуцала, П.Загребельного.

## БІБЛІОГРАФІЯ

1. Агеева В. Мотиви й варіації (Роль інтертекстуальних зв'язків в українській імпресіоністичній прозі) // Слово і час. – 1996. – №3. – С. 32 - 40.
2. Агеева В. М'ятежний співець революції (Про твори М.Хвильового) // Прапор. – 1990. – №11. – С.70 - 71.
3. Агеева В. Погляд автора і героїв в імпресіоністичній прозі Андрія Головка // Дивослово. — 1997. — № 12. — С.5 - 9.
4. Агеева В. П. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994. – 160 с.
5. Андреев Л.Г. Импрессионизм. – М.: Изд-во Москв. ун-та, 1980. – 250 с.
6. Барбюс А. Вогонь. Оповідання. – К.: Дніпро, 1969. – 304 с.
7. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с франц. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.
8. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худ. литература, 1975. – 502 с.
9. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
10. Белая Г. Художественный мир современной прозы. – М.: Наука, 1983. – 191 с.
11. Берковський Н. Новітня німецька література: Натуралізм – імпресіонізм – експресіонізм // Критика. – 1930. – Ч.7-8. – С. 103 - 124.
12. Білецький О. В шуканнях нової повістярської форми // Шляхи мистецтва. – 1923. – №5. – С.59 - 63.
13. Білецький О.І. Зібрання праць: У 5 т. – К.: Наукова думка, 1966. – Т.3. Українська радянська література. Теорія літератури. – 607 с.
14. Білецький О. Проза взагалі й наша проза 1925 року // Червоний шлях. – 1926. – №2. – С. 121 - 129.
15. Білецький О. Про прозу взагалі та нашу прозу 1925 року // Червоний шлях. – 1926. – №3. – С.133 - 163
16. Бланшо М. Смерть как возможность // Вопросы литературы. – 1994. – №3. – С.191-213.
17. Бузник В.В. Русская советская проза двадцатых годов. – Л.: Наука, 1975. – 278 с.
18. Ветцольд. Від імпресіонізму до експресіонізму // Літературно-науковий вісник. – 1925. – Кн. 5 (травень). – С.428 - 431.
19. Виноградов В.В. О языке художественной прозы.— М.: Наука,1980.— 360 с.
20. Гадзінський В. Естетика “Блакитного роману” // Червоний шлях. – 1923. – №6-7. – С. 177 - 186.
21. Гадзінський В. Символіка “Блакитного роману” // Шляхи мистецтва. – 1921. – №2. – С.129 - 134.
22. Гамсун К. Собрание сочинений: В 6 т. – М.: Худ. литература, 1991. – Т.1: Голод. Мистерии. Пан: Романы. – 560 с.



23. Гей Н.К. Художественный образ как фундаментальная категория литературоведения // Литература в школе. – 1982. – №2. – С.9 - 18.
24. Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика, стиль. – М.: Наука, 1975. – 471 с.
25. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. – Л.: Сов.писатель, 1979. – 222 с.
26. Гиришман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. – М.: Высш. школа, 1991. – 172 с.
27. Гиришман М.М. Ритм художественной прозы. – М.: Сов. писатель, 1982. – 367 с.
28. Головки А. Зелени серцем // Червоний шлях. – 1924. – №4-5. – С. 17 - 49.
29. Головки А. Можу // Червоний шлях. – 1923. – №1. – С.35 - 48; №2. – С.7 - 23.
30. Головки А. Пасинки степу // Червоний шлях. – 1925. – №3. – С.26 - 68.
31. Головки А. Твори: У 5 т. – К.: Дніпро, 1976. – Т.1. – 320 с.
32. Головки А. Твори: У 3 т. – К.: Дніпро, 1987. – Т.1: Повісті, оповідання, роман “Бур'ян”. – 479 с.
33. Головки А. Червоний роман // Червоний шлях. – 1923. – № 4-5. – С.31-61.
34. Голубева З.С. Український радянський роман 20-х років. – Харків: Вид-во Харк. ун-ту, 1967. – 215 с.
35. Гонкуры Ж. И Э. Жермини Ласерте. Актриса Фонтэн. Отрывки из “Дневника”. – М.: Правда, 1990. – 592 с.
36. Гординський Я. Повість у Радянській Україні // Наша культура. – 1937. – Жовтень. Кн. 10 (30). – С.369 - 375
37. Гординський Я. Повість у Радянській Україні // Наша культура. – 1937. – Листопад. Кн.11 (31). – С. 417 - 424.
38. Гречанюк С.С. На тлі ХХ ст.: Літературно-критичні нариси. – К.: Рад. письменник, 1990. – 309 с.
39. Грознова Н.А. Ранняя советская проза 20-30-х годов: судьбы романа. – М.: Изд-во МГУ, 1985. – 264 с.
40. Гром'як Р.Т. Давне і сучасне. – Тернопіль: Лілея, 1997. – 272 с.
41. Гром'як Р.Т. Літературно-художній образ. – Донецьк, 1970. – 26 с.
42. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 300 с.
43. Гус М.С. Модернізм без маски. – М.: Сов. писатель, 1966. – 307 с.
44. Двадцять роки: літературні дискусії, полеміки. – К.: Дніпро, 1991. – 367 с.
45. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – К.: Вища школа, 1981. – 215 с.
46. Доленго М. Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі // Червоний шлях. – 1924. – №1-2. – С.167 - 175.

47. Доленго М. Трагедія непотрібної трагічності: З приводу творів Валер'яна Підмогильного // Червоний шлях. – 1924. – №4-5. – С.264 - 272.
48. Дончик В.Г. Петро Панч: Критико-біографічний нарис. – К.: Рад. письменник, 1971. – 176 с.
49. Дончик В.Г. Петро Панч: Нарис життя і творчості. – Вид. друге, переробл. і доповн.— К.: Дніпро, 1981. – 211 с.
50. Дончик В.Г. Український радянський роман: Рух ідей і форм. – К.: Дніпро, 1987. – 429 с.
51. Дорошкевич О. Літературний рух на Україні в 1924 році // Життя і революція. – 1925. – №2. – С.71 - 78.
52. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. – Мюнхен, 1991. – 351 с.
53. Еремеев Л.А. Французский литературный модернизм: Традиции и современность. – К.: Наук. думка, 1991. – 118 с.
54. Єфремов С.О. Історія українського письменства.— К.: Феміна, 1995.— 688 с.
55. Жанр і стиль літературного імпресіонізму в Україні та США / Укл. С.М. Пригодій. – К.: КДЛУ, 1996. – 134 с.
56. Жулинський М.Г. Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). – К.: Дніпро, 1990. – 447 с.
57. Жулинський М.Г. Про вивчення і видання української радянської літератури 20-30-х років // Радянське літературознавство. – 1988. – №5. – С.3 - 12.
58. Жулинський М.Г. Хай вічно духом пломеніє // Літ. Україна. – 1987. – 17 грудня. – С.6.
59. Заєць В. Петро Панч: Популярно-критичний нарис. – Харків: Укр. робітник, 1929. – 63 с.
60. Затонський Д. Про модернізм і модерністів. – К.: Дніпро. 1972. – 272 с.
61. Затонский Д. Художественные ориентиры XX века. – М.: Сов. писатель, 1988. – 416 с.
62. Зеров М. Українська література в 1923 році // Нова громада. – 1924. – №17. – С.29 - 30; №18.— С.30 - 31.
63. Иванов В., Яценко В. Э.Хемингуэй и художники-импрессионисты // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX – XX веков (Проблемы эстетики и поэтики). – Иваново, 1985. – С.94 -103.
64. Импрессионизм: Письма художников. Воспоминания Дюрак-Рюэля. Документы. – Л.: Искусство, 1969. – 388 с.
65. Импрессионисты, их современники, их соратники: Живопись. Графика. Литература. Музыка / Под ред. И.Е.Даниловой, В.Н.Прокофьева, А.Г.Чегодаева. – М.: Искусство, 1976. – 319 с.
66. История зарубежной литературы XX века: 1917 - 1945. – М.: Просвещение, 1984. – 304 с.

67. Івченко М. Робітні сили: Новели, оповідання, повісті, роман. – К.: Дніпро, 1990. – 823 с.
68. Льницький М. Література українського відродження: Напрями і течії в українській літературі 20-30-х років ХХ ст. – Львів, 1994. – 74 с.
69. Імпресіонізм в українській і американській літературі на рубежі ХІХ – ХХ ст. / Укл. С.М.Пригодій. – К.: КДЛУ, 1994. – 80 с.
70. Ірчан М. Карпатська ніч. – Вінніпег. Канада, 1924. – 179 с.
71. Кавун Л. Психологізм як елемент поезики новел Григорія Косинки // Українська мова і література в школі. – 1993. – №2. – С.50 - 52.
72. Калениченко Н.Л. Українська проза початку ХХ ст. – К.: Наук. думка, 1964. – 452 с.
73. Камю.А. Избранное: Пер. с фр. – М.: Правда, 1990. – 478 с.
74. Килимник О. Юрий Яновский: Очерк творчества. – М.: Худ. литература, 1962. – 272 с.
75. Клочек Г.Д. Поетика і психологія. – К.: Т-во “Знання” УРСР, 1990. – 47 с.
76. Клочек Г.Д. У світлі вічних критеріїв: Про систему критеріїв оцінки літературного твору. – К.: Дніпро, 1989. – 221 с.
77. Коваленко Б. Петро Панч. – К.: Вид-во письменників “Маса”, 1931. – 58 с.
78. Ковалів Ю. Літературна дискусія 1925 – 1928 рр. – К.: Т-во “Знання” УРСР, 1990. – 48 с.
79. Кодак М. Поетика як система: Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1983. – 159 с.
80. Кодак М. Психологізм соціальної прози. – К.: Наук. думка, 1980. – 161 с.
81. Колесса О. Генеза української новітньої повісти. – Прага: Держ. друкарня, 1927. – 27 с.
82. Колобоева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа ХІХ – ХХ веков. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 336 с.
83. Коряк В. Нарис історії української літератури. – II Література буржуазна. – Харків, 1929 (Фотопередрук О.Горбача. – Вип. II. – Мюнхен, 1994.) – 111 с.
84. Косинка Г.М. Гармонія: Оповідання. Публіцистика. Спогади про Григорія Косинку. – К.: Дніпро, 1988. – 605 с.
85. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе: Пер. с польск. – М.: Политиздат, 1980. – 360 с.
86. Кошобинська М. Література як мистецтво слова. – К.: Наук. думка, 1965. – 323 с.
87. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. (Проблеми естетики і поезики). – К.: Зодіак - ЕКО, 1995.— 304 с.



88. Кузнецов Ю. Психологізм української прози поч. ХХ ст. // Українська мова і література в школі. – 1991. – №2. – С.30-35.
89. Кузнецов Ю. Розвиток психологізму в українській прозі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – поч. ХХ ст. – К.: Наук. думка, 1991. – С. 221 – 249.
90. Кузьмин А.И. Повесть как жанр литературы. – М.: Знание, 1984. – 111 с.
91. Кулик І. Реалізм, футуризм, імпресіонізм // Шляхи мистецтва. – 1921. – №1. – С.35 - 39.
92. Кухар-Онишко О.С. Індивідуальний стиль письменника: генезис, структура, типологія. – К.: Вища школа, 1985. – 173 с.
93. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933. – Париж, 1959. – 980 с.
94. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. – Бухарест: Критеріон, 1983.—396 с.
95. Ласло-Куцюк М. Українська радянська література. – Бухарест: Критеріон, 1975. – 358 с.
96. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917 - 1927). – Т.1. Бібліографічний. – Мюнхен, 1986. – 673 с.
97. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917 - 1927). – Т.2: Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури. – Мюнхен, 1986. – 433 с.
98. Лета В. Проблеми висвітлення життя і творчості Андрія Головка // Українська мова і література в школі. – 1978. – №1. – С.18 - 32.
99. Липатов А.В. Интертекстуальность и история жанра ( На материале польского романа ХІІІ – ХVІІІ в.в.) // Известия Академии СССР. Серия литературы и языка. – 1991. – №3.— С. 215 - 225.
100. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. – К.: Collegium: Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 288 с.
101. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
102. Майфет Гр. Андрій Головка (нарис) // Плужанин. – 1927. – №7. – С.16 - 21.
103. Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. – М.: Сов. писатель, 1987. – 319 с.
104. Меженко Ю. Про твори Михайла Івченка // Життя і революція. – 1926. – №10. – С. 40 - 46.
105. Меженко Ю. Творчість Миколи Хвильового // Шляхи мистецтва. – 1923. – №5. – С.55 - 59.
106. Мелик-Саркисова Н. Импрессионизм и литература // Вопросы литературы. – 1982. – №5. – С.250 - 254
107. Мельник В.О. Валер'ян Підмогильний: До 90-річчя від дня народження. – К.: Т-во “Знання” УРСР, 1991. – 48 с.

108. Мельник В. Валер'ян Підмогильний повертається // Київ. – 1989. – №10. – С.35-38.
109. Мельник В. Концепція нової людини (Рання творчість А.Головка) // Радянське літературознавство. – 1987. – №4. – С.21-31.
110. Мельник В. Мужність доброти: Літературно-критичні статті. – К.: Рад. письменник, 1982. – 272 с.
111. Мельник В. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті прози першої половини ХХ ст. – К., 1994. – 318 с.
112. Минокин М. Советская художественная проза 20-х и о гражданской войне. – М.: Просвещение, 1973. – 144 с.
113. Михайличенко Г. Блакитний роман // Шляхи мистецтва. — 1921. — № 1. — С.17-26.
114. Наєнко М.К. Жовтневі крила новелістики: Питання розвитку української радянської новелістики в період становлення літератури соціалістичного реалізму, 1917 - 1932. – К.: Вища школа. 1980. – 167 с.
115. Наєнко М.К. Одержимість: Критичні розвідки, портрети, відгуки. – К.: Молодь, 1990. – 180 с.
116. Наєнко М.П. Романтичний епос: Лірико-романтична стильова течія в українській радянській прозі. – К.: Наук. думка, 1988. – 311 с.
117. Наєнко М.К. Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 320 с.
118. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1985. – 365 с.
119. Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX – XX вв.: Сборник. – Иваново, 1985. – 160 с.
120. Новиченко Л. Мирослав Ірчан: Літературний портрет. – К.: Держ. вид-во худ. літер., 1958. – 115 с.
121. Новиченко Л. Український радянський роман (Стислий нарис історії жанру). – К.: Наук. думка, 1976. – 132 с.
122. Орлик П. Андрій Головка: Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1986. – 213 с.
123. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.
124. Панч П. Голубі ешелони. – К.: Держ. вид-во України, 1928. – 386 с.
125. Панч П. Голубі ешелони. – К.-Х.: Укр. держ. вид-во, 1944. – 210 с.
126. Панч П. Твори: У 5 т. – К.: Вид-во худ. літер., 1961. – Т.1. – 483 с.
127. Пасічник М., Фролова К. Андрій Головка: Творчий шлях. – К.: Дніпро, 1967. – 256 с.
128. Пахаренко В. Природа соцреалізму // Літ. Львів. - 1994. - №16. - С.15.
129. Писатели США о литературе: Сборник статей: Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1974. – 413 с.

130. Письменники радянської України: 20—30-ті роки: Нариси творчості. — К.: Рад. письменник, 1989. — 407 с.
131. Півторадні В. Українська література перших років революції (1917 — 1923): Посібник для студентів філол. фак-тів... — К.: Рад. школа, 1968. — 160 с.
132. Підмогильний В. Невеличка драма: Роман, повісті. — Дніпропетровськ: Промінь, 1990. — 326 с.
133. Поетика. — К.: Наукова думка, 1992. — 212 с.
134. Поляков М.Я. В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров. — М.: Сов. писатель, 1983. — 367 с.
135. Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики: Сб. статей. — М.: Изд. Москв. ун-та, 1983. — 335 с.
136. Пригодій С.М. Генеза літературного імпресіонізму в Україні та США. — К.: КДЛУ, 1996. — 172 с.
137. Пригодій С.М. Імпресіонізм на рубежі XIX — XX сторіч: типологія та національні особливості ( На матеріалі української та американської літератур). — Автореф. ... доктора філол. наук: 10.01.06, 10.01.05 / Київський університет ім. Т.Шевченка. — К., 1995. — 48 с.
138. Приходько І. Творчі портрети українських письменників XX ст. — Тернопіль: Кн.-журн. вид-во, 1993. — 158 с.
139. Проблемы психологизма в советской литературе.— Л.: Наука, 1970.— 396 с.
140. Про Петра Панча: Статті, нариси.— К.: Рад. письменник, 1961. — 235 с.
141. Пруст М. В поісках утраченного времени. Садам и Гоморра: Роман. — М.: Худ. лит., 1992. — 559 с.
142. Пруст М. Пленница: Пер. с фр. — М.: Худ. лит., 1992. — 432 с.
143. Пустовойт П.Г. Слово - стиль - образ.— М.: Знание, 1990. — 64 с.
144. Радзикевич В. Українська література XX ст. — Філадельфія: Америка, 1952. — 136 с.
145. Развитие прозаических жанров в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы. — М.: Наука, 1991. — 248 с.
146. Ревалд Дж. История импрессионизма. — Л.-М.: Искусство, 1959. — 454 с.
147. Ремарк Э.М. На западном фронте без перемен. Три товарища: Романы. — М.: А/О “Книга и бизнес, А/О “Кром”, 1993. — 540 с.
148. Русская советская повесть 20 — 30-х годов. — Л.: Наука, 1976. — 289 с.
149. Рукевич А.М. От Фрейда к Хайдеггеру. Критический очерк экзистенциального психоанализа. — М.: Политиздат, 1985. — 174 с.
150. Синенко В. Русская советская повесть 40 - 50-х годов. Вопросы поэтики и типологии жанра // Проблемы жанра и стиль: Учебн. зап. — Уфа, 1970. — Вып.44. — С.7 - 244.



151. Сіпака Г. Стильові особливості української радянської прози першої половини 20-х років // Українська мова і література в школі. — 1989. — №7. — С.16 - 23.
152. Сіпака Г. Увертюра після "Intermezzo" (Витоки імпресіонізму раннього А.Головка) // Слово і час. — 1990. — №8. — С.90-94.
153. Склярів Н. А.В.Головка. — Харків, 1931. — 48 с.
154. Смолич Ю. Драматичне письменство наших днів // Червоний шлях. — 1927. — №4. — С.153-169.
155. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — 636 с.
156. Советская литература. Роман. Повесть. — М.: Книга, 1976. — 348 с.
157. Современная русская советская повесть. — Л.: Наука, 1975. — 363 с.
158. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. — М.: Интрада - ИНИОН, 1996. — 319 с.
159. Сумерки богов. — М.: Политиздат, 1989. — 396 с.
160. Теории, школы, концепции: Критические анализы. Художественный текст и контекст реальности. — М.: Наука, 1977. — 180 с.
161. Томашевский В. Стих и язык. Филологические очерки. — М.-Л.: Гослитиздат, 1959. — 471 с.
162. Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. — К.: Правда Ярославичів, 1997. — 448 с.
163. Турянський О. Поза межами болю: Повесть-поема; Син землі: Роман; Оповідання. — К.: Дніпро, 1989. — 335 с.
164. У истоков советской литературы: 1917 - 1922. — Л.: Наука, 1990. — 130 с.
165. Усенко Л.В. Импрессионизм в русской прозе начала XX века. — Изд-во Ростовского ун-та, 1988. — 240 с.
166. Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. — Л.: Наука, 1982. — 184 с.
167. Фащенко В. Вибрані статті. — К.: Дніпро, 1988. — 373 с.
168. Фащенко В. Из студій про новелу: Жанрово-стильові питання. — К.: Рад. письменник, 1971. — 215 с.
169. Фащенко В. Новела і новелісти: Жанрово-стильові питання (1917 - 1967). — К.: Рад. письменник, 1968. — 264 с.
170. Федоров В.В. Внутренний мир художественного произведения // Литература в школе. — 1982. — №3. — С.11-18.
171. Филимонов О.В. Время поиска и обновления: Из истории советской литературной критики, 20-е годы. — М.: Знание, 1989. — 62 с.
172. Философия Мартина Хайдеггера и современность / АН СССР, Ин-т философии. — М.: Наука, 1991. — 253 с.
173. Франкл В. Человек в поисках смысла. — М.: Прогресс, 1990. — 366 с.
174. Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. — М.: Наука, 1989. — 455 с.
175. Фром Э. Душа человека. — М.: Республика, 1992. — 430 с.

176. Хвильовий М. “Соціологічний еквівалент” трьох критичних оглядів // Вапліте. – 1927. – №1. – С.80 - 101.
177. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.1: Поезія, оповідання, новели, повісті. – 650 с.
178. Хемінгуей Е. Прощай, зброє: Роман. Старий і море: Повесть. Оповідання: Пер. з англ. – К.: Дніпро, 1974. – 574 с.
179. Хоменко Г. Філософія смерті у “Блакитному романі” // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Т.2. – 1994. – С.95 - 106.
180. Храпченко М.П. Горизонты художественного образа. – М.: Худ. литература, 1986. – 439 с.
181. Христюк П. Соціальні мотиви в творчості М.Хвильового (З приводу збірки нових етюдів М.Хвильового “Осінь” // Червоний шлях. – 1924. – №4-5. – С. 256 - 263.
182. Череватенко Л. З життя лихого суспільства // Дніпро. – 1991. – №2. – С.176 - 178.
183. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Мюнхен: Сучасність, 1989. – 280 с.
184. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини у творчості письменника. – Мюнхен: Сучасність, 1977. – 143 с.
185. Чернец Л.В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики). – К.: Изд-во Москв. ун-та, 1982. – 191 с.
186. Чудаков А.П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. – М.: Сов. писатель. – 1986. – 384 с.
187. Чудакова М. Без гнева и пристрастия: Формы и деформации в литературном процессе 20 – 30-х годов // Новый мир. – 1988. – №9. – С.240-260
188. Шамрай А. Українська література: Стислий огляд... – Вип.3. – Мюнхен, 1989. – 546 с.
189. Шаховський С.М. Літературні роди і види.— К.: Держлітвидав, 1963.— 48 с.
190. Шкандрій М. Український прозовий авангард 20-х // Слово і час. – 1993. – №8. – С.51 - 58.
191. Шопенгауэр А. Избранные произведения. – М.: Просвещение, 1992. – 477 с.
192. Штейнер Р. Мистери древности и христианство. – М.: СП “Интербук”, Москв. фил., 1990. – 123 с.
193. Штейнер Р. Тайноведение. – М.: ТОО Агенство десот, 1993. – 128 с.
194. Юнг К.-Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
195. Юринець В. Хвильовий як прозаїк // Червоний шлях. – 1927. – №1. – С.253 - 268.

196. Яковлева Л.К. Проблеми реалістичної поетики в літературно-критичних працях Г.Д.Джеймса кінця XIX – поч. XX ст. // Поетика. – К.: Наук. думка, 1992. – С.101-115.
197. Яновський Ю. Байгород // Вапліте. – 1927. – №3. – С.49-98.
198. Якубовський Ф. Від новелі до роману (Етюди про розвиток української художньої прози XX ст.) . – К.: Держ. вид-во України, 1929. – 268 с.
199. Якубовський Ф. До кризи в українській художній прозі // Життя і революція. – 1926. – №1. – С.40 - 48.
200. Якубовський Ф. На зламі українського імпресіонізму (Г.Косинка) // Життя і революція. – 1927. – №3. – С. 312 – 320.
201. Якубовський Ф. Під водами імлістої ріки // Червоний шлях. – 1926. – №2. – С.166 - 169.
202. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с.
203. Эйдинова В. Стиль художника: Концепция стиля в литературной критике 20-х годов. – М.: Худ. лит., 1991. – 285 с.
204. Broich Ulrich. Pola odniesien intertekstualnosci. Odniesienia do pojedynczego tekstu // Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej / pod redakcja Halihy Janaszek - Ivanickovej. – Warszawa, 1997. – S. 177 - 180.
205. Mitosek Zofia. Teorie badan literackiech. – Warszawa, 1986. —400 s.
206. Nycz Ryszard. Tekstowy swiat: Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. – Warszawa: IBZ, 1995. – 272 s.
207. Pfister Manfred. Pola odniesien intertekstualnosci. Odniesienia do systemu // Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej / pod redakcja Halihy Janaszek - Ivanickovej. – Warszawa, 1997. – S. 182 - 187.
208. The New Encyclopoedia Britannica. - Volume 6. Micropaedia. Ready Reference. - Founded 1768. 15 thedition. - Chicago, 1993. - P.274
209. Мисливченко А.Г. Человекът като предмет на философското познание. – София: Наука и изкуство, 1977. – 176 с.



## З М І С Т

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1 .....	10
КОНЦЕПЦІЯ ГЕРОЯ ЯК ЖАНРОТВОРЧИЙ ЧИННИК ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ПОВІСТІ 20-Х РОКІВ.....	10
РОЗДІЛ 2 .....	42
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНЕ ПОЛЕ ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ПОВІСТІ: ПОЛЕМІКА, ТОТОЖНІСТЬ І НЕТОТОЖНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ КАРТИНИ СВІТУ (Г.МИХАЙЛИЧЕНКО “БЛАКИТНИЙ РОМАН” І А.ГОЛОВКО “ЧЕРВОНИЙ РОМАН”, А.ГОЛОВКО “МОЖУ” Й “ОСТАП ШАПТАЛА” В.ПІДМОГИЛЬНОГО ТА ІНШІ).....	42
2.1. Дискурсивність, стильове та кольорове протиставлення А.Головком “Червоного роману” “Блакитному роману” Г.Михайличенка .....	45
2.2. Взаємополеміка, взаємодія та взаємовідштовхування образів у повістях А.Головка “Можу” та “Остап Шаптала” В.Підмогильного.....	59
2.3. Ідейно-художня взаємополеміка повістей 20-х років.....	72
РОЗДІЛ 3 .....	78
СТРУКТУРНА ОРГАНІЗАЦІЯ ТЕКСТІВ: ПЛЮРАЛІЗМ ОРГАНІЧНОСТІ, ПАРАДИГМА НЕОДНОЗНАЧНОСТІ Й СПОРІДНЕНОСТІ.....	78
ВИСНОВКИ .....	104
БІБЛІОГРАФІЯ.....	109

Науково - методичне видання

**Світлана Журба**

**Художній світ української імпресіоністичної повісті 20 – х років ХХ століття.**

**Редактор**

**Світлана Журба**

**Підписано до друку 16. 05.2000.**

**Папір офсетний. Гарнітура Times. Друк офсетний.**

**Ум. друк. арк. 6,97. Облік. -видавн. арк. 8,24.**

**Зам. № 48-В**

**Віддруковано в друкарні СМП «Астон»**

**м. Тернопіль, вул. Гайова, 8**

**тел. (0352) 22-71-36, 22-25-60**