

противоположними модернізму. В цілому аналіз творчості Голдинга показує, що історію літератури ХХ століття неможливо представити в формі послідовної зміни художественних напрямків. Поєднанням актуальною задачею сучасної філології є пошук критеріїв систематизації різноманітних художественних явищ літератури минулого століття.

### *Література*

*Андреев Л.Г.* Введение//Зарубежная литература ХХ века//Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова. — М.: Высш. шк., Издательский центр «Академия», 2000. — 559 с. *Аникин Г. В., Михальская Н. П.* История английской литературы. — М.: Высш. школа, 1975. — 431 с. *Ивашева В. В.* Что сохраняет время: Литература Великобритании, 1945—1977. Очерки. — М.: Сов. писатель, 1979. — 336 с. *Крылова Л. А. Мосолова Л. Н.* Экзистенциализм в Англии и США. — М.: Знание, 1976. — 63 с. *Сартр Ж.П.* Экзистенциализм — это гуманизм//Сумерки богов. — М.: «Политиздат», 1989. — С. 319-344. *Фаулз Д.* Голдинг и «Голдинг»//Фаулз Дж. Кротовые норы. - М.: АСТ, 2004. - С. 328-344. *Biles, Jack I.* Talk: Conversation with William Golding. — New York: Harcourt, 1970. — 112 p. *Boyle, Ted E.* Golding's Existential Vision//William Golding: some critical consideration. Ed. By Jack Biles and Robert O. Evans. — Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 1978. — P. 21-37. *Golding W.* A Moving Target. — London: Faber and Faber, 1982. — 202 p. *Golding W.* Nobel lecture//Baker, James R. Critical essays on William Golding. — Boston: Massachusetts: Hall, Cop., 1988. — P. 149—156. *Golding W.* The Hot Gates and other occasional pieces. — London; Boston: Faber and Faber, 1965. — 175 p. *Massie, Allan.* The Novel Today. A Critical Guide to the British Novel 1970—1989. — New York: Longman, 1990. — 97 p. *Pritchett V.S.* Secret Parables//William Golding's *Lord of the Flies*: A Source Book. Ed. Nelson, William. — New York: The Odyssey Press, 1963. — P. 35—39. *Rabinovitz, Rubin.* The Reaction Against Experiment in the English Novel, 1950—1960. — New York; London: Columbia University Press, 1967. — 243 p. *Scott, Mary Lynn.* Universal Pessimist, Cosmic Optimist. Interview with W. Golding//Aurora, Issue 1990. URL: <http://aurora.icaap.org/index.php/aurora/article/view/50/63> (дата звернення: 6.02.2008). *Walter, Margaret.* Two Fabulists: Golding and Camus//William Golding's *Lord of the Flies*: A Source Book. — New York: The Odyssey Press, 1963. — P. 95-106.

**ЯЦКІВ Н., ВАСИЛЬЦІВ Л.**

(Прикарпатського нац. ун-т ім. Василя Стефаника)

### **ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ПЕЙЗАЖУ У РОМАНІ П'ЄРА ЛОТІ «ДОПОКИ ЖИТИМУ...»**

*The functions of landscape namely compositional, time and space relation, plot-motivating are being analysed; the role of landscape in revealing the personages' insight, in expressing the author's worldview (evaluation of heroes, events that take place, author's attitude to the world) is under study.*

**Key words:** *functions of landscape, time and space, personages' insight.*

Пейзаж у літературному творі набуває особливого значення починаючи з кінця XIX століття, коли література, як мистецтво слова, використовує всі засоби виразності для втілення авторських ідей. Сугестивна властивість словесного образу твориться за допомогою синтезу мистецтв, зокрема живописного та музичного. У творчості французького письменника П'єра Лоті пейзаж відіграє особливу роль. Письменник більшу частину життя провів у подорожах, був зачарований морськими краєвидами, екзотичними пейзажами східних країн і за допомогою словесних образів пробував донести до французького читача красу живописної природи та звичаїв різних місцевостей. У романі «Допоки житиму» («*Pecheur d'Islande*», 1887) автор порушує традицію і звертається до зображення життя континентальної Франції, зокрема північного узбережжя Бретані, провінції, природу якої важко назвати мальовничою.

П'єр Лоті був творцем певної філософської концепції, в основу якої покладена одвічна, нерозв'язана проблема співвідношення між людиною і світом. Як зауважує перекладач роману українською мовою й автор післямови С. Пінчук, людина, у концепції Лоті, «як і всяка жива істота, зримо мала перед гігантським безміром природи. Її відносини з природою неодмінно закінчуються смертю... І часто це відбувається від бездушної примхи природи, яка немов кпить собі з живих істот, зокрема з людини» [Лоті 1991, с.153]. Тому, і в цьому романі, як і в інших, письменник особливого значення надає змалюванню природи. Отож, метою даної наукової розвідки є з'ясування видів та функцій пейзажу, особливо беручи до уваги те, що цей твір залишається малодослідженим в українському літературознавстві, окрім післямови перекладача та коротеньких заміток в енциклопедичних виданнях стосовно біографії письменника з перерахуванням його творів не подибуємо більше ґрунтовних праць. Французькі дослідники, зокрема Ален Келла-Вілежер (Alain Quella-Villéger) та Лаура Суді (Laura Soudy), не обділили увагою творчість свого співвітчизника, однак їх частіше приваблювали романи з екзотичною тематикою, яких у творчому доробку П. Лоті чимало.

Виділення пейзажу із цілісної зображально-виражальної системи художніх засобів П'єра Лоті вмотивовано тим, що у романі «Допоки житиму» пейзажні картини відіграють важливу ідейно-змістову функцію. При аналізі пейзажу звертатимемо увагу на його формотворчі елементи та засоби словесного вираження. До них належать колір, світло, часо-просторові виміри, різноманітні естетичні функції слова. Оскільки пейзажні замальовки становлять невід'ємну частину втілення авторського задуму, допомагають розкрити внутрішній стан персонажів та створюють неповторний настроєвий колорит роману, вони й стали предметом дослідження.

Пейзаж – художнє змалювання краєвиду, є важливим композиційним складником твору. Художній світ твору, створений автором, відкривається читачу завдяки певним історичним, культурним, психологічним та іншим чинникам. У літературознавстві немає однозначного тлумачення пейзажу. Так, В. Халізеєв вбачає у ньому картини природи та речового світу, Михайлина Коцюбинська, Галина Сидоренко, В. Кожинів вважають складниками композиції. На думку укладачів підручника «Теорія літератури», «змістовий обсяг поняття «пейзаж» не вичерпується його допоміжною функцією як одного із засобів художнього втілення персонажа» [Галич 2001, с.159], однак його роль у плані художнього змалювання персонажів є принципово важливою.

У романі «Допоки житиму...» перед читачами постає природа північного французького узбережжя, особливо непривітного зимою. Спогад головної героїні Го

про свою першу зустріч з Іаном розпочинається описом традиційного бретонського пейзажу: *«Починало світати, надворі заледве сіріло, темрява ще не поступилася своїми правами. Стояв густий туман, і кістки пронизував холод. Її охопило якесь не знане раніше почуття, немов потрапила у далекі давні часи»* [Лоті 1991, с.20]. Туман, вогкість, холод – одвічні супутники зими в Бретані. Опис розміреного сільського життя, одягу, звичаїв бретонців, вказує на те, що ці люди бережуть споконвічні традиції, описи церкви та жінки, що молилася перед миготливим вогником свічки, мають ознаки архетипного чи, принаймні, міфологічного значення.

Філософська концепція буття П. Лоті теж виражається за допомогою пейзажу, де людина заворожено німіє, спостерігаючи витвір природи: *«Цей краєвид, не виказуючи ні якогось точного регіону землі, ні навіть жодної геологічної доби, таким, як тепер, мав бути чи не від самого створення світу. Коли на нього дивишся, виникає враження, що не бачиш нічого – нічого, крім непроминальності суцього, котре існує і не може звільнити себе від існування»* [Лоті 1991, с.88].

Особливу роль у романі «Допоки житиму» відіграє відчуттєво-перцепційний пейзаж. Розповідь Лоті добре вписується у хвилю, яка виникла в ХІХ ст., коли розповіді утверджувались в їх суб'єктивності, тому і успіх автора полягає в тому, що він скоріше зумів використати суб'єктивність чуттєвого досвіду, ніж просто проявив власне «Я». Пейзаж вироблений через цілу сітку відчуттів: зір, слух, відчуття цілісності, і, у випадку необхідності, запаху. Все це у Лоті залежить від ставлення до навколишнього: він ніби і справді охоплює весь пейзаж. Автор хотів би, щоб пейзаж міг виступати самостійно у творі і був би певним рефреном для читача. Свого роду внутрішня музика і вказує на чуттєвість пейзажу. Зокрема, Лаура Суді виділяє такі особливості пейзажів Лоті як його чуттєвість, художність та зв'язок з часом [Soudu, с.12].

Паралельно чуттєвості пейзажу вимальовується інша його грань. Вона виявляється у тому, що пейзаж часто навіяний уявою. Тому Лоті у багатьох випадках застосовує форми і засоби живопису та музики. Він нагромаджує елементи пейзажу одні за одними, ніби не за допомогою тільки пера, але також і пензликом, він вимальовує пейзаж своєрідними штрихами. Саме це і споріднює його з імпресіонізмом.

На перехрещенні художньої та чуттєвої граней пейзажу, проявляється й інша особливість пейзажу Лоті, яка полягає у зв'язку пейзажу з часом. Місця і пейзажі, показані автором, становлять інтерес не тільки в теперішньому, оскільки вони є і носіями історії, слідів минулого. Такі ознаки вказують на медитативність, внутрішній «пейзаж душі». Пейзажі письменника легко дають зрозуміти, як він бачив зображувані речі і які асоціації вони викликали в його уяві. Це скоріше «спогади», ніж «описи».

У прозовому творі функції пейзажу можуть бути різними. Спеціалізовані словники [Ковалів 2007] та ґрунтовні дослідження з теорії літератури [Галич 2001; Халізев 2005] вважають його конструктивним елементом художнього тексту, який значною мірою впливає на його зображальні якості. Пейзаж може описувати місце дії, створювати необхідний настрій, співвідносити природу з внутрішнім станом персонажа, допомагати розкрити духовний світ героїв. За літературознавчою енциклопедією, «художнє змалювання краєвиду, є важливим композиційним складником твору: прологом, розширенням експозиції, стимуляцією зав'язки, ретардацією, загостренням розвитку дії, розв'язкою [Ковалів 2007, с.195]. У романі «Допоки житиму...» пейзаж присутній на всіх етапах композиції, і навіть більше,

можна сказати, що у цьому творі пейзаж відіграє роль своєрідного обрамлення. Зокрема початок твору відкривається описом моря, що замінює пролог. Автор передусім зображає не героїв, а їх оточення – море і корабель: *«У темній каюті пахло гострим духом ропи і леготом моря. Надворі, мабуть, глуна ніч облягла безмежну широчінь моря... Лише миготливе світло старенької підвісної лампи падало на них. У нічці, над якою сохла накіслена одежа, палав вогонь, випари з вогкого имаття мішалися з тютюновим димом від їхніх глиняних люльок»* [Лоті 1991, с.5]. Даний опис відіграє водночас функцію ретардації дії, адже знайомство з головними героями відбудеться значно пізніше, а спочатку автору важливіше передати своєрідну атмосферу трудівників моря – бретонських рибалок, щирих і чесних. Однак у описі приміщення, яке слугувало рибалкам каютою, закладається емоційне тло *«приміщення, наче нутро великої випорожненої чайки, злегка погойдувалось і жалібно й тонко, ніби спроквола, дрімотно порипувало»* [Лоті 1991, с.5], *«кушетки були ніби видовбані в корпусі судна і виглядали як ніші в печерах, де ховають покійників»* [Лоті 1991, с.5]. Такий пейзаж представляє світ як символ знаків чи аллюзій, значення котрих розшифровується впродовж твору. Фінал роману знову повертає до опису моря й пояснює трагічне забарвлення та аллюзії на могили: *«Однієї серпневої ночі, там, на широких ісландських водах, посеред скаженого ревища весільного оркестру невтолимої бурі, він справляв своє весілля з морською глибинню. З тією самою глибинню, яка з дитинства була його годувальницею, виколихала його на своїх хвилях, викохала його міцним, широкоплечим юнаком, і, коли він дійшов до вершини своєї чоловічої краси і величі, вона забрала його собі, собі одній»* [Лоті 1991, с.146]. П. Лоті відтворив морську стихію, продемонструвавши талант живописця, фіксуючи найтонші порухи, кольорові нюанси, миготливі відсвіти, море, сонце, місяць стають повноправними героями його твору.

С. Пінчук зауважує, що П'єр Лоті «композиційно будує твір за принципом музикальної симфонії... Деякі його паралельні ходи створюють відповідний настрій і немов готують читача до того, що має статися. Отут і виявляється лабільність його стилю, ліанна виткість композиції» [Лоті 1991, с.157]. Як відомо, симфонія – це великий музичний твір для оркестру, який складається з трьох частин: експозиції, основної частини та заключної. Будова першої і третьої перегукується, але в інших тональностях. У симфонії за розвиток модуляцію мелодії відповідає основна партія, яка розгортається на тлі другорядної. Такою основною партією у романі «Допоки житиму...» можна вважати образ моря, яке виступає рушійною силою, що, то сприятливо, лагідно манить, заорожує своєю красою, величчю, то жорстоко вторгається океанічними бурями в людське життя, відбираючи те, що належить йому. Величаво поважна оповідь про морську риболовлю розвивається паралельно з описами життя на узбережжі, з лірично-трагічною історією кохання.

Часто прозаїки вдаються до пейзажу як засобу створення характеру дійових осіб. Так, І. К. Цюп'як зазначає, що пейзажі у художньому творі служать в той же час композиційним засобом для найбільш виразного розкриття характерів і внутрішнього стану героїв через контраст або співзвучність їх з почуттями і думками персонажа [Цюп'як 2008, с.179]. Щоб підкреслити простоту характерів моряків, автор показує як контрастує морський пейзаж з їхніми брутальними розмовами, запозиченими у столиці: *«Й банальності так званого цивілізованого життя в середовищі цих простих і щирих людей прозвучали різким дисонансом, вони дисгармонували з тією велетенською тишею моря, що вгадувалось поза їх плечима, з тим опівнічним саявом,*

яке зійшло до них згори, оповіщаючи про згасання короткого полярного літа» [Лоті 1991, с.8-9].

На таку особливість пейзажу звертає увагу і Л. Кондратюк, зазначаючи, що саме завдяки імпресіонізму у літературі з'явилися нові форми психологізму. «Людина розкривається перед нами в усіх складних взаємозв'язках із зовнішнім світом, і водночас ми бачимо її різнопланове внутрішнє життя» [Кондратюк, с.138]. Тісно пов'язуючи природу з душевним станом героїв, психологічна функція визначається як одна з основних. У поле зору митця потрапляє частіше всього той чи інший психологічний стан, настрої героя, його роздуми, пов'язані з цим настроєм і породжені ним. А в основі настрою лежить чуттєве сприйняття навколишнього світу і насамперед, головним чином, природи.

Основний стильовий прийом імпресіонізму – зображення не самого предмета, а враження від нього. Самі митці імпресіоністи досить точно виражали цей принцип. «Бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво», проголошували Едмон і Жюль Гонкури. Імпресіоністи відображають світ не таким, яким вони його знають або ж пам'ятають, а яким вони його бачать тепер. Митець-імпресіоніст прагне зафіксувати саме початкове враження від предмета, яке щойно виникло в нього. Образ у імпресіоністів виникає при безпосередньому погляді на предмет.

За твердженням Ю. Кузнєцова, найважливішою для імпресіонізму є концепція часу. «Це вже не епічний, історичний час, це моментальність, яка в динамічному, швидкоплинному житті ХХ століття набирає дедалі більшої ваги» [Кузнєцов 1995, с.44]. Така характеристика імпресіоністичного художнього тексту як актуальний хронотоп (часопростір), тобто теперішні, наповнені реальністю миті, які мають незримі смислові зв'язки з минулим і майбутнім, дозволяє вибудувати ці тексти як глибини, філософські [Головченко 2005, с.12]. Усі враження, з яких складається пейзаж, - актуальні, тобто фіксують те, що відбувається тут і зараз. Таким чином досягається ефект присутності, тобто зосереджуючи увагу читача на епітетах, що передають шум, запах та колір моря, автор створює враження присутності читача на узбережжі Бретані, викликаючи в його уяві спогади та асоціації.

Л. Петрухіна зауважує, що особливо у відчуттєво-перцепційному пейзажі, «для створення у реципієнта враження про актуальність того, що відбувається, використовуються відповідні лексичні засоби: «вже», «тепер», «зараз», «раптом»...» [Петрухіна 2002, с.128]. Пейзажі також конкретизують місце дії у творі. Однак імпресіоністичний пейзаж не має на меті повно і точно описати місце подій, дати характеристику суспільства та епохи, відтворити ситуацію, в яку потрапляє герой, у ньому знаходимо тільки враження – зорові, звукові та ін.

В імпресіоністичному пейзажі спостерігається посилення символічної ролі кольору. Колір може навіювати певні почуття, або ж виконувати не властиву досі йому функцію – передачі часу. Так, наприклад, червоний колір стає символом смерті Сильвестра. Як тільки він покинув рідні землі, екзотичні моря мають зловіщий червоний колір, незважаючи на хороший настрій героя, його бажання подорожувати і воювати. Та й перед смертю Сильвестра все навколо змінює барви, готуючи читача до можливої розв'язки: «Перед самим заходом сонце немов підпалило весь світ. Хмари по вінця налились його червоною кров'ю. Крізь пащу відчиненого люка світило вкотило в каюту широкою вогненно-червоною стрічкою...».

Колір, чи його відсутність, допомагає виразити плинність часу у романі, зміна кольору неба та моря вказує на зміну пори дня. Зокрема, змальовуючи світанок, автор концентрує увагу на світлі: «світло його було бліде, і цю блідість неможливо було

*переплутати з чимось іншим: вона обволікала всі предмети, наче відсвіт якогось вигаслого сонця... усе здавалося прозорим, незайманим і химерним» [Лоті 1991, с.9]. Така відсутність кольору, невиразна бляклість, що «забарвила усі речі, позбавивши їх кольорів та відтінків» [Лоті 1991, с.10], створювала враження непевної пори доби, враження невизначеності. Однак з плином часу сонце змінює забарвлення моря: «Те, що уявлялося блідим сумерком, своєрідним вечором гіперборейського літа, тепер переходило, не перестаючи бути ніччю, в якусь подобу світання, рожеві смуги котрого мінилися в лелітках північного моря» [Лоті 1991, с.10], і нарешті справжнє денне світло пробилось крізь хмари: «У густо зтягнутому, суцільно вкритому хмарами небі, тут і там появилися просвіти, наче протини у бані велетенського собору, крізь які сипалися довжелезні снопи сріблясто-рожевого проміння» [Лоті 1991, с.11].*

В імпресіоністичній концепції П. Лоті світло відіграє особливу роль. Саме воно змінює кольорові відтінки, створює невиразні напівпрозорі видива, пов'язує просторово віддалених героїв, вказуючи на спільність їх духовних переживань. Зокрема, прикладом такого прийому може слугувати розповідь про смерть Сильвестра та опис сонця у вогненно-червоних тонах і перехід до іншого просторового виміру, а саме: «*О тій самій порі це ж сонце світило також далеко в Бретані. То було те саме сонце, але там воно мало зовсім інший колір. Стояло високо серед ясної блакиті неба і пестило своїм лагідним білявим світлом бабусю Івонну» [Лоті 1991, с.78]. Те ж саме сонце з'явилося у хвилину смерті Сильвестра у далекій Ісландії: «Блідіше, ніж деінде, воно здавалося несправжнім, штучним відбитком, вторинним відсвітом скісних променів. Воно розстило своє невесела проміння над фіордом, і небо над цією землею було такої гіперборейської чистоти, що навіювало думку про вигаслі планети, довкола яких нема атмосфери» [Лоті 1991, с.79]. П. Лоті вдається до прийому симультанізму, що дозволяє паралельно показати події, що відбуваються на географічно віддалених широтах під тим самим сонцем.*

Поетика П. Лоті тісно зближується з живописним мистецтвом. Автор поєднує в собі і поета, і художника, і музиканта, композитора, які творять, малюють образи словом. Слід погодитись, що велику роль для мальовничості, картинності імпресіоністичного тексту відіграє засіб передачі кольору. Однак у прозі П.Лоті колір завжди підсилюється за допомогою слова, що передає ще й рух, створює неповторний ритм і виливається мелодією. В описі моря після весілля молодят та перед від'їздом Іана переважають прості синтаксичні конструкції, що створює враження спокійного розміреного життя і звучить як мінорна мелодія: «*Море стало зовсім спокійним, по всій поверхні ніби зтягнутим блідо-голубим серпанком. Воно тішило зір. Сонце палало велетенським сліпучим блиском, і убогий та жорстокий край бретонців просяк цим чудовим світлом, як чимось витонченим та радісним. Здавалося, що воно розсіювалося, розсипалося і оживало в найглибших далях. У повітрі розлилося пестливе тепло, яке пахло літом» [Лоті 1991, с.128]. Атмосфера спокою у поетиці роману передається за допомогою блідо-голубого кольору ніжності, запаху літа, тепла, таким чином автор апелює до власного досвіду читача та впливаючи на чуттєві рецептори спонукає до асоціативного мислення, до відтворення відповідного настрою. Опис бурі з використанням не тільки асоціативних картин (порівняння та розгорнуті метафори), але й фонетичних можливостей мови (шиплячих та проривних приголосних), породжує передусім звукові асоціації: «*Надворі похмурий шум бурі не вгавав і переріс у суцільний, відчайдушний, протяжний, грізний рик, ніби тисячі**

*дивовижних звірів, повитягавши шиї, заревіли нараз на всю горлянку»* [Лоті 1991, с.124]

Передчуття смерті коханого з'являється в Го, коли вона відвідує сільську капличку і перечитує імена молодих покійників, закарбовані на табличках. Моторошне враження зловісного передчуття створюється описом чергової бурі на морі, відголоски якої стають очевидними і на суші: *«З моря, наче якийсь гігантський струс, почувся шквальний порив вітру, і в той самий час на заокругленій покрівлі порту щось залопотіло, немов пішов дощ. Та ні! То було мертве опале листя»* [Лоті 1991, с.137]. Образ мертвого листя стає символом смерті Іана, і не випадково в Го виникає галюцинація, їй здається, що вона цілком виразно побачила на стіні каплиці дошку зі свіжонамальованим написом про загибель її чоловіка: *«Надворі стояв той самий сірий, непроникний ранковий туман, і мертве листя, витанцьовуючи, і далі вривалося в каплицю»* [Лоті 1991, с.138].

У літературному імпресіонізмі обов'язковим є неупереджений погляд оповідача на світ, але «значною мірою чуттєвий, ніби автор наперед приймає настанову не торкатись інтелектуальної сфери зображуваної людини, її логічних міркувань, - усе підпорядковано чуттєвим рефлексам.» [Кузнецов 1995, с.51]. Тому у романі немає всезнаючого оповідача, або оповідача як конкретної особи, яка охарактеризована у творі і яка розповідає на підставі власних спогадів і знань, оповідач тут бачить тільки те, що бачить персонаж, знає те, що може бути відомо даному персонажеві.

П. Лоті випередив теоретичні обґрунтування імпресіонізму, можливо, він захоплювався творчістю художників-імпресіоністів, враховуючи дату написання роману – це цілком реально. Так чи інакше, письменник зумів поєднати досягнення живопису, музики та слова для вироблення власної неповторної манери письма.

Пейзажні замальовки виконують у романі різноманітні функції. Беручи до уваги те, що художнє змалювання краєвиду, є важливим композиційним складником твору, виділяємо у творі такі складники композиції як пролог, розширення експозиції, стимуляція зав'язки, ретардація, загострення розвитку дії, розв'язка. Саме мариністичні пейзажі проходять наскрізною ниткою через весь роман, створюючи емоційне забарвлення, на тлі якого розвиваються події. Поліфункціональність пейзажу зумовлена тим, що він показує місце і час дії (часопросторова функція); допомагає у розгортанні сюжету (сюжетне мотивування); розкриває внутрішній світ персонажів, інколи контрастує з їх настроєм, думками, переживаннями; виражає авторську позицію у творі (непряма оцінка героїв, подій, що відбуваються, філософське ставлення автора до життя).

Імпресіоністичність стильової палітри П. Лоті проявляється і на рівні формотворчих елементів, і на рівні засобів словесного вираження. Композиційно твір нагадує музичну симфонію, де паралельні сюжетні лінії створюють необхідне емоційне тло і немов готують читача до трагічних подій. Фрагментарність композиції зумовлює недомовленість, навіть загадковість. Письменник завжди залишає трохи місця для роботи творчої уяви читача, спонукаючи домислювати і здогадуватися. Серед засобів словесного вираження улюбленими залишаються неповторне використання кольорових відтінків та нюансів, творення сугестивних можливостей слова поєднанням музичних та живописних властивостей.

### Література

Головченко Н. Структурно-стильові доміанти імпресіонізму (До вивчення творів К. Гамсуна «Пан», М. Коцюбинського «Цвіт яблуні», і. Буніна «Легке дихання»)

// Українська література в ЗОШ – 2005, - №2 – С.9-15. Кондратюк Л.М. Імпресіонізм як зона взаємодії художніх мов різних мистецтв //Наукові праці. – Том 59. - Випуск 46 – С.137-143. Кузнецов Ю.Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с. Літературознавча енциклопедія: У двох томах – Т.2 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. Лоті П. Допоки житиму...: Роман / Пер. з фр., післямова та примітки С.П.Пінчука. – К.: Молодь, 1991. – 160 с. Петрухіна Л. Пейзаж у контексті теорії літератури (на матеріалі слов'янської поезії) // Проблеми слов'язнавства – 2002 – Вип.52 – С.125-134. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – Київ: Либідь, 2001. – 488 с. Цюп'як І.К. Поетика пейзажу у щоденниках у «Щоденниках» Олеся Гончара //Науковий вісник Миколаївського державного університету – 2008 – Випуск 22 - С.179-182. Хализев В.Е.. Теория литературы: Учебник. – 4-е изд., испр. и доп. – М.:Висш. шк., 2005. – 405с. Quella-Villéger Alain. Pierre Loti et les musiques du monde. // L'Actualité Poitou-Charentes, - №60. – P. 40-43. Soudy Laura. Japoneries d'automne de Pierre Loti // Revue des Jeunes chercheurs en Lettres, - N°2. – P.12-24.