

*Джерела та література*

1. Яковлев Е. Г. Заметки об эстетике русского авангарда / Е. Г. Яковлев // *Философские науки*. – 1989. – № 9. – С. 90–95.
2. Канішина Н. М. Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / Канішина Н. М. – К., 1999. – 20 с.
3. Маркаде В. Українське мистецтво ХХ ст. і Західна Європа / В. Маркаде // *Всесвіт*. – 1990. – № 7. – С. 169–180.
4. Александра Экстер: от импрессионизма к конструктивизму : кат. выст. / [авт. вступ. ст. и сост. М. М. Колесников]. – М. : Сов. художник, 1988. – 101 с.
5. Чекан О. Кубофутуризм як передчуття / О. Чекан // *Український тиждень*. – 2008. – № 23. – С. 2.
6. Амазонка авангарду: до 130-річчя від дня народження О. О. Екстер (1882–1949) // *Календар знаменних і пам'ятних дат*. 2012. I квартал. – К. : Книжкова палата України, 2011. – С. 54–60.
7. Коваленко Г. Александра Экстер в Париже / Г. Коваленко // *Театр*. – 1996. – № 2. – С. 105–106.

**Столярчук Наталия. Украинский кубофутуризм: экстеровский вариант.** В статье анализируются философско-эстетические, художественно-стилевые и национальные особенности украинского авангардного искусства, а в его контексте определяется самобытность отечественного кубофутуризма как уникального направления европейского авангарда. В частности доказывается, что мировоззренческая, философско-эстетическая основа отечественного авангарда формировалась как процесс постепенного синтеза западноевропейской философской традиции с традициями собственной национальной культуры (народное творчество, украинская иконопись, художественно-эстетические идеи барокко). На этой основе украинские художники-авангардисты создали новые художественные направления, среди которых особенно мощно заявил о себе кубофутуризм. При этом основу исследования составляет творчество А. Экстер – основательницы украинского кубофутуризма.

**Ключевые слова:** авангардизм, кубофутуризм, новаторство, традиции, колорит, конструктивизм, сценография.

**Stolyarchuk Natalia. Ukrainian Kubofuturizma: Exter's Variant.** The article analyzes the philosophical-aesthetic, art style, and the national peculiarities of the Ukrainian avant-garde art and its context is determined by the identity of the domestic kubofuturizma as a distinct European avant-garde. In particular it is proved that the ideological, philosophical and aesthetic basis of Russian avant-garde was formed as a gradual process of synthesis of Western philosophical traditions with those of their own national culture (folklore, Ukrainian iconography, artistic and aesthetic ideas of the Baroque). On this basis, the Ukrainian avant-garde artists introduced new artistic directions, among which the most powerfully declared itself the kubofuturizma. When this research is the work of A. Exter – founder of the Ukrainian kubofuturizma.

**Key words:** avant-garde, kubofuturizma, innovation, tradition, flavor, constructivism, scenography.

Стаття надійшла до редколегії  
21.11.2014 р.

УДК 82:1

Павло Ямчук

**Філософія й естетика вітчизняного літературного імпресіонізму:  
європейські джерела, українська генеза, радянський розгром**

У статті розглянуто європейські джерела, українську генезу та штучне радянське придушення філософії й естетики українського літературного імпресіонізму. Досліджено провідні концепти вітчизняної імпресіоністичної творчості в загальноєвропейському контексті, проведено паралелі з втіленнями імпресіонізму в дискурсах інших європейських культур.

**Ключові слова:** імпресіонізм, філософія, естетика, українознавство, мистецтвознавство, літературознавство.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Імпресіонізм – важливе та помітне явище в українській літературі кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. З імпресіонізмом пов'язана творчість таких видатних письменників, як М. Коцюбинський, О. Кобилянська, Г. Михайличенко, М. Хвильовий, М. Івченко, Г. Косинка, А. Головка, О. Копиленко, Наталена Королева. Без дослідження імпре-

---

© Ямчук П., 2014

сіоністичної течії, на наш погляд, складно по-справжньому глибоко зрозуміти характер і напрям розвитку української літератури зазначеного періоду. Протягом 1930–1980-х рр. радянське літературознавство взагалі не визнавало наявності імпресіонізму в літературі кінця XIX – першої третини XX ст. Така ситуація склалася в науці після того, як у 1930-х рр. прозовий імпресіонізм разом з іншими модерністськими течіями був підданий розгромній критиці. Водночас літературознавча наука 1920-х рр. і на прикладному рівні, і на рівні теоретичному приділяла естетиці імпресіоністичного світобачення значну увагу, однак у більшості випадків лишалась у полоні догм «ідеологізованого мислення». Об'єктивне вивчення прозового імпресіонізму на засадах естетики стало можливим лише після вивільнення гуманітарних дисциплін від заборони досліджувати певні теми та від штампів заідеологізованого мислення.

Усі перелічені чинники дають право стверджувати, що весь обшир питань, пов'язаних із незаангажованим вивченням українського прозового імпресіонізму ще потребує великої дослідницької роботи. Про те, що аналітичне осмислення імпресіонізму XIX–XX ст. як складного філософського й художньо-естетичного явища не втратило своєї значущості, свідчить, зокрема, захищена в 2011 р. у столиці Башкортостану Уфі мистецтвознавча дисертація Алії Садуової «Імпресіонізм в російській музиці межі XIX–XX ст.: джерела, тенденції, стильові особливості». У ній вчений-музикознавець зосібна зазначає: «Непідробний інтерес до вивчення імпресіонізму зберігається і в країнах Близького зарубіжжя. Зокрема, це праці українського філолога П. Ямчука «Імпресіонізм в українській прозі 1890–1930-х років», музикознавця з Казахстану Е. Волшаника «Стравінський та імпресіонізм: деякі особливості гармонічної мови» [7].

Концептуально важливим є те, що проблема імпресіоністичної естетики розглядається нині саме в запропонованому нами трансдискурсивному ключі, вивчається на рівні малярської, театральної, музичної мови імпресіонізму. Отож дослідницька робота триває, а це зумовлює **актуальність** пропонованої нами праці як аксіологічного концепту в діалозі вчених-дослідників імпресіонізму з різних країн. Окреслена актуальність визначає те, що в центрі уваги нашої студії постає прозовий український імпресіонізм як цілісне у своєму триванні явище, що потребує вдумливого вивчення його місця і ролі в загальноестетичному та літературному процесі від часу його появи і до сучасних рецепцій. Це зумовлює *наукову новизну* пропонованої студії.

**Практичне значення** цієї статті полягає в тому, що вона є першою в сучасному філософському українознавстві спробою дослідити український літературний імпресіонізм як цілісне явище національного процесу, встановити й обґрунтувати періоди його розвитку та охарактеризувати окремі етапи, виявити специфічні властивості, визначити роль прозового імпресіонізму у творенні української модерністської естетики, показати причини розгрому імпресіонізму і модернізму як такого в період впровадження радянської культури, що була за суттю своєю тоталітарною. Загалом же слід зауважити, що без адекватного усвідомлення ролі й місця літературного імпресіонізму в українській культурній ситуації межі XIX–XX ст. не можна сподіватися на масштабне осмислення глибинних взаємозв'язків національної культури з культурою загальноєвропейською, з її провідними мистецько-естетичними та літературно-естетичними рухами, що вказують на іманентну тотожність духовно-інтелектуальної атмосфери України та інших європейських країн.

**Аналіз досліджень цієї проблеми.** Становлення імпресіонізму та осягнення естетичної проблематики його розвитку в європейській філософській і мистецтвознавчій думці репрезентовано працями О. Вальцеля, Л. Вентурі, О. Ветцольда, Р. Гаманна, Л. Келлена, К. Моклера, Д. Ревалда, О. Рейтерсверда, В. Фріче\*. Однак фундаментального розкриття багатогранних якостей цього мистецького явища в усій повноті все ще не відбулося. Тим більше, що вітчизняна наука лише в 1950–1980-ті рр. XX ст. отримала можливість ознайомитися з історією імпресіонізму, передусім французького, зокрема, його малярського різновиду, а потім уже – досить вибірково – і з етапами становлення французького літературного імпресіонізму. Питань, пов'язаних з осмисленням жанрових різновидів імпресіоністичної прози, торкаються всі дослідники. Їхні думки близькі, коли йдеться

---

\* Див.: Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920); Вентури Л. От Мане до Лотрека; Ветцольд О. Від імпресіонізму до реалізму; Гаманн Р. Импрессионизм в искусстве и в жизни; Келлен Л. Новая живопись. Импрессионизм; Моклер К. Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера; Ортега-і-Гасет Х. Роздуми про Дона Кіхота, Ревалд Д. История импрессионизма; Постимпрессионизм; Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой; Фриче В. Импрессионизм // Литературная энциклопедия.

про визначення таких форм імпресіоністичної прози, як новела «потоків свідомості», акварель, психологічний етюд, замальовка тощо. Вчені вирізняють як одну з основних рис естетики імпресіонізму його широкий жанровий діапазон, хоча розходяться в термінологічному означенні різновидів художніх творів, їх детальній жанрологічній класифікації. Занадто велика кількість жанрових різновидів, до того ж ще й типологічно наближених одне до одного, на наш погляд, може призвести до термінологічної плутанини і розмивання чіткої класифікації імпресіоністичної прози.

Динаміка розвитку прозового імпресіонізму під впливом змін у суспільній психології переважно залишилася поза увагою дослідників. Зміни в ідейному світі, у постановці проблем, у доборі та формуванні імпресіоністичного кола тем – усе це поки що належним чином не проаналізовано. Етапи розвитку та трагічних розчарувань, доба терору та опору теророві знайшли світоглядно-образне відбиття саме під час розквіту українського модернізму в добу Розстріляного Відродження. До визначних дослідників різних аспектів імпресіоністичних світогляду та поезики 1890–1930-х рр. слід віднести С. Єфремова, І. Франка, С. Петлюру, О. Білецького, М. Зерова, монографії та статті яких суттєво розширили простір трактування імпресіонізму в українській гуманітарній науці. Подання жанрової та стильової своєрідності, співвідношення у прозі письменників функцій автора та героя ґрунтовно проаналізовані в дослідженнях М. Бахтіна, В. Фащенко, М. Наєнка, Н. Шляхової.

Сучасне літературознавство як одна з царин філософського українознавства має потребу й можливість повернутися до аналізу всієї проблематики українського прозового імпресіонізму, щоб адекватно визначити не лише його місце і роль у загальнокультурному європейському процесі, а й простежити взаємовплив та взаємозв'язок рис поезики імпресіоністичної течії, які виявились у різних європейських літературах. Аксіологічною домінантою пропонованої праці є розгляд українського прозового імпресіонізму як цілісного явища, яке мало певні періоди та етапи свого розвитку. Чітка градація цих етапів ще не була розроблена в українському літературознавстві. Саме тому таку постановку питання вважаємо доцільною для систематизації і посутнішого вивчення особливостей розвитку імпресіонізму як світоглядно-естетичної течії в українських умовах, особливо на зламі історичних епох.

У зв'язку з логікою дослідження та його концептуальними засадами доцільно і виправдано відмовитися від розгляду імпресіоністичної філософії та естетики лише за персоналіями та творчим доробком представників цього напрямку, а всебічно дослідити й ті умови, у яких формувалася поезика імпресіонізму в Україні. Без цього неможливо уявити собі, *чому* з'явились або зникли ті чи інші риси імпресіоністичної естетики, які властивості змінювалися та трансформувалися природно, а які зникали з художньої системи імпресіонізму під шаленим тиском тоталітарної влади та підконтрольної їй критики. Саме тому однією з домінантних настанов і цілей цього дослідження є висвітлення генези та розвитку українського літературного імпресіонізму в контексті тогочасної історико-культурної ситуації, виявлення глибинної закоріненості поезики імпресіоністичної течії у світоглядно-естетичних традиціях українського народу, що походять від доби Бароко. Значущим з аксіологічного погляду аспектом праці видається також аналіз філософсько-світоглядної підоснови українського імпресіонізму, яка, на наше переконання, має своїм моральним стрижнем загальногуманістичні, християнські цінності.

Також є резонні підстави подати у цій статті докази насильницького придушення імпресіоністичної течії у нашій літературі. Тривалий час ця тема майже не висвітлювалася у вітчизняному філософському українознавстві. Проте без розуміння та дослідження цього аспекту розвитку українського імпресіонізму в контексті історичної доби неможливо отримати неспотворене уявлення про те, як і чому українська література, що мала багаті авангардні й експериментаторські традиції, опинилася на узбіччі загальнокультурних європейських шукань 1930-х років і подальших етапів культурного розвитку.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Імпресіонізм як естетична течія виник на початку 70-х років XIX ст. у Франції й одразу ж набув визнання як новаторський метод, що ламав усталені та непорушні канони реалістичного мистецтва. Саме з першої малярської виставки, яка відкрилася у Парижі на вулиці Лепелетьє 10 квітня 1874 р., про імпресіонізм заговорили як про несподіване явище в розвитку мистецтва та культури загалом. Незвичність імпресіоністичного світобачення виявилася незрозумілою навіть для загалом прогресивного французького суспільства. Вже в перших відгуках на першу імпресіоністичну виставку можна натрапити на велику кількість саркастичних дотепів та відвертих знущань над новаторством митців імпресіоністичної школи. Через декілька днів після відкриття виставки в паризькій газеті «*Sharivari*»

з'явилася стаття Луї Леруа, яка, власне, і стала першим відгуком на появу імпресіоністичної мистецької школи. У цій статті автор пише: «"Враження. Схід сонця" – так я і думав ... що за свобода, що за м'якість виконання! Шпалери у первісній стадії обробки більш довершені, ніж цей морський пейзаж» [4, с. 12].

За свідченням О. Рейтерсверда, цей відгук був показовим для первісного сприйняття мистецького імпресіонізму, адже не містив жодного позитивного висловлення на адресу новаторів. Критика, втім, як і суспільство, була майже одностайною у ворожому ставленні до «імпресіоністів», як їх уперше глузливо назвав Леруа. Однак, у супереч різким оцінкам критика, назва їхньої творчої манери самим митцям сподобалася, бо доволі точно відбивала саму сутність тих нових прийомів, головне ж – того нового світосприйняття, яке вносилося у культуру під назвою імпресіонізму.

Фундаторами імпресіонізму у французькому мистецтві кінця XIX ст. прийнято вважати художників, які брали участь у згаданій вище виставці. Йдеться про Е. Мане, Е. Дега, К. Моне, П. Сезанна, але насамперед про Е. Мане, назва картини якого «Враження. Схід сонця» спровокувала появу терміна «імпресіонізм». Доба становлення мистецького імпресіонізму на належному рівні висвітлена в дослідженнях Д. Ревалда «Історія імпресіонізму» та О. Рейтерсверда «Імпресіоністи перед публікою та критикою». У цих працях ґрунтовно осмислюється вкрай важкий для імпресіоністів період від 1874 р. до середини 1880-х рр., розповідається про цькування їх з боку суспільства та преси, жакливі утиски, яких їм довелося зазнати внаслідок такого ставлення.

Як відзначають майже всі дослідники тієї доби, французьке суспільство було дивовижно одностайним у несприйнятті імпресіоністів. Ось що писала про них впливова «Фігаро»: «Враження від живопису імпресіоністів подібне до враження від музики, створюваної кицькою, коли вона прямує клавішами роялю, або від мазюкання мавпи, до лап якої потрапив ящик з фарбами» (1875). Тривалий час імпресіоністичні художні прийоми піддавалися брутальній критиці, але водночас і в мистецтві Франції, і – поступово – в мистецькому житті інших країн відбувався процес поширення імпресіоністичної методології письма, що дало привід одному із фундаторів методу Едгару Дега для гіркового вигуку: «Нас розстрілювали, а тим часом нишпорили по наших кишнях!».

Формально не визнаючи імпресіонізму, багато тогочасних митців свідомо чи несвідомо використовували його художні засоби та прийоми. Десь на межі століть (тобто через 20 років після усталення естетичних принципів імпресіонізму у французькому живописі) в Німеччині з'являється гурт художників-імпресіоністів, який очолив Макс Ліберман. Ці митці були, можливо, найпослідовнішими з-поміж численного прошарку європейських художників, які засвоювали імпресіоністське світобачення французьких фундаторів течії. Крім німецьких імпресіоністів, дослідники відносять до творців цієї течії голландського художника В. ван Гога, розквіт творчості якого припав на кінець XIX ст. Здобутки цих митців були найвагомим внеском у формування естетичних принципів малярського імпресіонізму наприкінці XIX – на початку XX ст., вони виступили тоді одним із найвагомим чинників для остаточного визначення сутності імпресіонізму в культурі загалом.

Від середини XIX ст. в європейській культурі починає визрівати модернізм, передусім у вигляді імпресіонізму. Модернізм, як відомо, відштовхувався від досвіду реалізму, який, до речі, входив у фазу кризи, і звертався до досвіду мистецтва віддаленого минулого – античності, архаїки. Прикметно, що до мистецтва давнини зверталася людина, яка вже ясно усвідомила себе індивідуальністю. Тому мистецтво модернізму одночасно дуже схоже на мистецтво далекого минулого і дуже різко відрізняється від нього. Імпресіоністи першими поривають з абсолютизацією принципу об'єктивізму, що була притаманною світобаченню та естетиці реалізму. Саме у творчості імпресіоністів уперше за півтисячоліття європейське мистецтво відмовляється від принципу життєподібності. Причини цієї відмови через півстоліття аргументовано пояснить видатний іспанський філософ та естетик Х. Ортега-і-Гасет у трактаті «Дегуманізація мистецтва»: «Митець – традиціоналіст, який пише портрет, претендує на те, що він є зануреним у реальність зображуваного обличчя, тоді як насправді маляр, щонайбільше, наносить на полотно схематичний набір окремих рис, довільно підібраних його свідомістю, вихоплюючи їх з тої нескінченності, яка є реальною людиною. А що, якби, замість того щоб спробувати намалювати людину, митець наважився намалювати власну ідею, свою схему цієї людини? Тоді картина була б самою правдою, і не сталося б невідомої поразки. Відмовившись змагатися з реальністю, картина перетворилася б у те, чим вона і є насправді, тобто в ірреальність. Експресіонізм, кубізм, тощо різною мірою намагалися здійснити, реалізувати таку рішучість, створюючи в мистецтві радикальний напрям. Від копіювання предметів перейшли до

зображення ідей: митець осліпнув для зовнішнього світу і обернув чоловічка всередину, вбік суб'єктивного ландшафту» [3, с. 252].

Від зображення предмета мистецтво знову поверталось до зображення ідеї предмета, мислення у функціях замінюється мисленням у субстанціях. Це наближає мистецтво модернізму до мистецтва середньовічного. Проте вельми суттєва відмінність між ними полягає в тому, що митець-модерніст, який є індивідуальністю, зображує *власну* ідею предмета, людини, суто суб'єктивну ідею. Вперше такий підхід, така методологія творчості виявилися в художній практиці імпресіонізму. Однак публіка ще не була готова відмовитися від звичної для неї життєподібності. Позицію тодішньої публіки Х. Ортега-і-Гасет схарактеризував так: «Радощі і жалі персонажів зворушують їхні серця, вони беруть участь у дії, так, ніби це відбулось у реальному житті. І вони називають твір «гарним», якщо йому вдалося створити ту необхідну ілюзію, що завдяки їй вигадані персонажі сприймаються як живі... Тому з власне художніми формами – вигадкою, фантазією вони миряться тільки в одному випадку, якщо ті не суперечать сприйняттю притаманних людині форм і доль. Але якщо щойно переважають суто естетичні елементи... люди відчувають розгубленість, не знаючи, як розуміти сценарій, книжку, картину» [3, с. 242].

Закономірно, що французьке (та й будь-яке інше) суспільство цілком слушно побачило в появі імпресіонізму не звичний експеримент у межах реалістичного чи будь-якого традиційного методу, а докорінну зміну естетики на користь «нереальності» портретів, пейзажів чи інших предметів, поданих в авторському баченні митця. Саме тому критика 1870–1880 рр. вирізняла цю «нереальність», але ще не могла переосмислити її на філософському рівні, намагаючись «дати ... зрозуміти Піссаро, що дерева не є фіолетовими ... що ніякий розум не може прийняти подібні відхилення». Таким чином, появу мистецького імпресіонізму аж ніяк не можна трактувати лише як появу «різновиду реалізму» – так само, як не можна зводити боротьбу імпресіоністичної течії з традиціоналістичними напрямками й методами лише до опозиції «імпресіонізм – реалізм». Закономірність народження імпресіонізму стає зрозумілою лише за умови, коли цей факт розглядається в широкому контексті історії європейського мистецтва від Середньовіччя до ХХ ст.

Народження нової естетики викликано ще й тією обставиною, що саме наприкінці ХІХ ст. європейська культура переживає стан усвідомлення власної вичерпаності. Світ наприкінці ХІХ ст. потребував нової естетики, яка б адекватно відтворювала модерний час, час бурхливих змін у всіх сферах людського буття. Імпресіонізм пропонує одну з наріжних засад у творенні нової естетики. Митці-новатори поряд з індивідуалізацією бачення світу пропонують зафіксувати кожну неповторну мить цього існування, відтворити сутність предмета через його постійну змінюваність. Найяскравіше прагнення зобразити світ у його плинності виявив Клод Моне у відомому циклі картин, присвяченому Руанському собору, що подавався на всіх полотнах майже з однієї точки огляду. Відмінність полягала у різноманітному освітленні будови за різних добових циклів, у зміні барв – то яскравих, то потьмянілих, – у сонячному світлі, яке в кожній картині набувало неповторних і нових відтінків.

Динамізм, свобода у доборі тем, гра кольорами, прагнення подати суб'єктивну ідею зображуваного предмета, відмова від показної життєподібності, уперше з'явившись в імпресіонізмі, стали визначальними для поетики нового художнього методу – модернізму. Отже, імпресіоністична течія стала першим за своєю естетикою модерністським напрямом у світовій культурі, що вперше спробував створити адекватний модерному етапові розвитку цивілізації тип художньої свідомості.

Поява імпресіонізму була зумовлена загальним розвитком європейської культури, тому, відповідно, його творчі здобутки переросли межі одного виду мистецтва – живопису – і стали універсальним художнім явищем. Характеризуючи загальну філософсько-естетичну атмосферу межі ХІХ–ХХ ст., російський мислитель М. Бердяєв зазначив: «Це була епоха творчого підйому поезії і філософії після періоду занепаду. Це була водночас епоха появи нових душ, нової чуттєвості. Душі розкрилися для всякого роду... віянь, і позитивних, і негативних» [1, с. 147]. Ця характеристика доби, на наш погляд, цілком відображає не лише загальні стремління епохи, виявлені в пошукові ще не знаних явищ мистецької й літературної естетики, а й указує на появу абсолютно нових індивідуальностей, нових емоційних можливостей, здатних ці явища створити й окреслити їхні перспективи та перспективи їхнього впливу на всі різновиди мистецтва й літератури. А що одним з цих явищ був імпресіонізм, то в цьому сумніватися також не доводиться.

Уже наприкінці ХХ ст., осмислюючи феномен імпресіонізму, Д. Наливайко розвиває думку про універсальність нового методу: «Охоплює він й інші види мистецтва: музику (К. Дебюссі, М. Равель), скульптуру (О. Роден)» [2, с. 155]. На цю ж якість указано і в «КЛЕ»: «...один з напрямів у

мистецтві (живописі, скульптурі, музиці, театрі), заснований на практиці безпосередньої фіксації художником своїх суб'єктивних спостережень», і відносить до імпресіоністів ... у музиці К. Дебюссі, М. Равеля, А. Скрябіна, в скульптурі – О. Родена, у театрі – А. Шніцлера та Г. Гофмансталь» [4, с. 112].

На нашу думку, до списку композиторів-імпресіоністів слід додати ще і М. К. Чюрльоніса, у творах якого є намагання уникнути усталеної форми, зосередити увагу на пошукові та передачі миттєвих яскравих вражень, вдаючись при цьому до синтезу різних видів мистецтв (зокрема, музики та живопису), та українського маляра С. Світославського, у картинах якого спостерігаємо аналогічні риси мистецького творення, новаторські експерименти з кольорописом видатного художника М. Мурашка. Меншою мірою, ніж це є у музиці, досліджений імпресіонізм у театрі та скульптурі. До театральних імпресіоністів передусім належать А. Шніцлер та Г. Гофмансталь. Будучи поширеним у музиці, скульптурі, театрі, імпресіонізм не міг, ясна річ, не справити активного впливу на розвиток літератури. Було б помилкою вважати, що, прагнучи до тісного синтезу мистецтв, імпресіоністична стильова течія ніяким чином не позначилася на розвиткові літератури, яка сама по собі вже є органічним синтезом різних форм світосприйняття. Магістральною лінією, що пов'язала імпресіонізм мистецький із літературою, стала, на нашу думку, одна з його ключових рис. Ідеться про заглиблення у внутрішній світ людини, інтерес до кожної миті її буття, який був вагомим фактором передачі глибин людської психології.

Європейський літературний імпресіонізм виник у французькій літературі ще в 1860-х рр. Першим романом, який дослідники відносять до написаних за принципами поетики літературного імпресіонізму, був роман Едмона та Жюльє Гонкурів «Шарль Демаї», що побачив світ 1860 р., після якого було створено ще цілий цикл імпресіоністичних романів. Естетика раннього прозового імпресіонізму чи не найбільше проглядає у таких романах, як «Рене Монтерей» та «Брати Земганно» (1879). Упродовж 20-ти років (від 1860-го до 1880-х) прозовий імпресіонізм розвивався переважно завдяки творчості братів Гонкурів. У цей період основною формою прозового імпресіонізму був роман. І саме Гонкури стали, за загальним визнанням, «батьками-засновниками» цього напрямку.

Лише в 1870-ті роки імпресіонізм здобуває поетичну форму. На межі 60–70-х років з'являється збірка поезій Поля Верлена «Галантні святкування» (1869), а згодом і збірка «Романси без слів» (1874). Дещо пізніше, у 1869 р., виходить збірка поезій Еміля Верхарна «Чорний смолоскип», яка стала теж еталонним явищем для становлення імпресіонізму в поезії. Крім цих збірок, до значних здобутків французького літературного імпресіонізму 80-х років XIX ст. слід віднести і роман Е. Гонкура «Шеррі» (1884). Потрібно зазначити, що впродовж 1860–1880-х рр. літературний імпресіонізм, що народився у Франції паралельно з мистецьким імпресіонізмом і запозичив його основні творчі принципи, не виходив за межі однієї національної літератури. Тому немає підстав говорити про те, що в цей період імпресіонізм набув значення саме як загальноєвропейське літературне явище. Розвиток його у французькій літературі впродовж цих трьох десятиліть був, швидше, своєрідною підготовкою до виходу на загальноєвропейську арену.

Поширення імпресіоністичної течії спостерігається в європейській літературі з початку 1890-х рр. Саме тоді з'являється казка англійця О. Вайльда «Зоряний хлопчик», його ж «Балада Редінгської в'язниці». Етапним явищем для розвитку прозового імпресіонізму стала поява збірки новел Марселя Пруста «Втіхи та дні», що переконливо засвідчила доцільність малих епічних форм у прозовому імпресіонізмі. Це підтвердила і збірка О. Купріна «Мініатюри» (1896), а також творчі здобутки М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Димова, Б. Зайцева.

Осібню слід відзначити вплив естетики імпресіонізму на новаторські пошуки Лесі Українки в жанрі драматичних поем, поява яких загалом припадає на цей самий період. Характеризуючи специфіку творення драматичної поеми «Кассандра» в статті «Драматична поема «Кассандра» Лесі Українки», Віктор Петров привертає увагу до таких характерних рис її імпресіоністичного поетичного творення: «У неї зоровий спосіб бачити й мислити. Замість закрити очі, вона якнайширше розкриває їх. Вона мислить зоровими образами, мазками. Її свідомість фактурна, як у живописі. Зорові ... враження становлять джерело її пророкувань. Загостреність зорового сприйняття вражень од зовнішньої реальності, – така провідна риса Лесиної Кассандри, і це цілком відповідає тому, що для Лесі Українки властивий імпресіоністичний малюнок письма... Творячи образ Кассандри, Леся Українка користувалася робочою методою імпресіонізму, спертотою на норму зорового враження, але при цьому... вона не замикається в межах доктрини цієї школи. Імпресіонізм текучий, він не сталий; він весь у миттінні постійно змінюваних вражень... Від філософської тези Леся Українка простує до творення індивідуалізованого образу особи» (курсив наш. – П. Я.) [5, т. 2, с. 743–744].

Як впливає зі сказаного, риси імпресіонізму в українській драматургії й поезії водночас виявилися не лише синхронно з такими ж рисами в аналогічних видах мистецтв країн Європи, а й навіть де в чому випередили їх. Дослідник не випадково робить акцент на паралелі між засобами вираження у творчості Лесі Українки й малярським малюнком, характерним для імпресіонізму в мистецтві: «Її свідомість фактурна, як у живописі. Зорові ... враження становлять джерело її пророкувань». Важливою рисою імпресіоністичної естетики письма, явленою в драматичній поемі «Кассандра», є й іманентна увага до «зорового сприйняття вражень од зовнішньої реальності». Ця риса не лише споріднює драму, поему й живопис, а й акцентує на питомому синтезі мистецтв як концептуальній засаді, властивій для цього етапу становлення раннього прозового імпресіонізму в європейських літературах і мистецтві.

Значущою рисою імпресіоністичного світобачення є і така відзначена В. Петровим умовна точка перетину естетики й філософії в поетиці Лесі Українки: «Імпресіонізм текучий, він не сталий; він весь у мигтінні постійно змінюваних вражень... Від філософської тези Леся Українка простує до творення індивідуалізованого образу особи». Цілком очевидно, що плинність враженнєвої природи імпресіонізму об'єктивно визначена його першоосновами, прагненням «спинити мить». Але концептуальним є зв'язок між цією плинністю та творенням індивідуалізованого образу героя. Тут ясно проступає перенесення загальних засад імпресіоністичного відбиття мінливості світу на мінливість світу особистості. Ми присутні у цьому разі при зародженні однієї з базисних ознак імпресіоністичної філософії й естетики подальших періодів. А саме – при появі принципу граничної уваги до найменшої психологічної деталі, осмислення найдрібнішої ознаки поведінки героя, мотивації нібито й незначного його вчинку, що може висвітлити глибини його внутрішнього світу, визначити його виразну індивідуальність, неповторну несхожість з іншими.

Однак і роман залишається в 90-ті роки XIX ст. репрезентативною епічною формою прозового імпресіонізму, особливо коли з'являється на початку 90-х років такий прозаїк, як Кнут Гамсун. Цей письменник уперше застосував імпресіоністичну поетику до показу соціально-психологічних проблем. Матеріалом для створення таких романів, як «Голод» (1890), «Соки землі» (1917) стали добре знайомі митцеві з дитинства проблеми норвезького села. Прозовий імпресіонізм позбавлявся «соціальної замкненості» у певному колі тем. В імпресіоністичних романах Кнута Гамсуна складні суспільні суперечності стають опуклими завдяки авангардним прийомам. Його, як і українських митців-імпресіоністів, цікавив не звичайний побутопис, а складність психологічних проблем, хоч би в якій сфері вони проявлялися. Тому село у Кнута Гамсуна сильно відрізняється від села, що його описав письменник-реаліст. Саме з появою норвезького прозаїка літературний імпресіонізм здобуває в Європі визнання. Досліджуючи це питання, Л. Усенко зазначає: «Кнут Гамсун ... найбільш повно висловив поетику і естетику імпресіонізму» [8, с. 16], а П. Палієвський указує на значну роль митця в оформленні цілого літературного напрямку: «...імпресіонізм виокремлюється і перетворюється зі стильової течії в самостійний метод» [4, с. 113].

1900-ті рр. стали періодом бурхливого розвитку літературного імпресіонізму. У французькій літературі з'являється новела Гійома Аполінера «Єресіарх» (1902), низка його ж віршів, написаних в імпресіоністичній манері. Виходять друком перші романи з циклу «В пошуках втраченого часу» М. Пруста, романи К. Гамсуна «Беноні» (1908), «Мандрівник, що грає під сурдинку» (1909). До найбільш яскравих представників імпресіонізму можна віднести С. Малларме, Е. Верхарна, А. Гольца, Л. Андріана, П. Альтенберга, які творили у період 1890-х – першої половини 1910-х рр. Діапазон їх імпресіоністичних шукань охоплював розмаїття жанрових різновидів від складної символістської поезії французів П. Верлена, С. Малларме та Е. Верхарна до імпресіоністичних стилізованих мініатюр німця П. Альтенберга. У російському прозовому імпресіонізмі 1910-х рр. тенденцій до появи прози «поточності свідомості» ще не спостерігалось.

Проте радянські дослідники 1920–1930-х рр. інакше оцінювали імпресіонізм як явище літератури і мистецтва. Певне, давалася взнаки визначена М. Бердяєвим суттєва риса культурно-історичної доби, що її переживала пореволюційна Росія: «Російська революція ідеологічно стала під знак нігілістичного просвітництва, матеріалізму, утилітаризму, атеїзму. Чернишевський зовсім закрив собою В. Соловйова... російська революція... була культурно реакційною, її ідеологія була розумово відсталою. Для творців культури, для людей думки і духу – становище стало нестерпним» [1, с. 148]. Визначення, що його подав російський філософ, варте уваги з огляду на кілька аксіологічних причин. М. Бердяєв акцентує на проблемі своєрідної полоненості культури, а отже – її передових явищ, серед яких імпресіоністична філософія й естетика посідають чи не провідне місце – ідеоло-

гією, що прямо суперечила всім без винятку засадничим принципам імпресіонізму, про які вже йшлося в нашій статті.

З таких світоглядних засад, як «нігілістичне просвітительство, матеріалізм, утилітаризм, атеїзм» годі було здійснити об'єктивне й незаангажоване дослідження мистецького та літературно-естетичного явища, що ґрунтується на ідеалістичних началах. Думка М. Бердяєва про те, що «Чернишевський зовсім закрав собою В. Соловйова», означає не так констатацію суперечності між художньо-стильовими манерами чи навіть світоглядами двох письменників, як – передусім – констатацію штучного нав'язування вульгарно-соціологічних штампів, абсолютизації матеріалістичного начала, начала тоталітарно-масофікуючого і нівелювання на угоду йому начала ідеалістичного, суб'єктивно-особистісного. Тобто – начала творчого, в особливий неповторний духовно-інтелектуальний універсум заординованого.

Має рацію російський філософ, коли прямо наголошує: «Російська революція... була культурно реакційною, її ідеологія була розумово відстаюю». Йдеться про прагнення мислителя ясно вказати на причини, внаслідок яких духовно-філософський та естетичний поступ культури, мистецтва і літератури, які перебувають під таким гнобленням і в таких соціально-історичних обставинах, може загальмуватися або набути спотворених форм. Культурна реакційність соціалістичної революції, наявність якої констатує вчений, проявлялась якраз тоді, коли заперечувався будь-який вільний, світоглядно й естетично незаангажований творчий пошук і поступ, коли ідеалом естетичного самовираження стали симулякри класицизму епохи абсолютистських монархій у Європі.

Імпресіонізм 1920-х рр. зазнав серйозних змін у проблематиці й тематиці порівняно з раннім імпресіонізмом. Таке становище стало наслідком тих суспільних і політичних трансформацій, які відбулися на теренах Росії та України в 1917–1921 рр. Масштабна, вперше за майже три століття, спроба побудови національної держави, а через історично нетривалий проміжок часу – втрата обох (гетьмансько-монархічної та демократично-республіканської) форм державності стали визначальними ментальними рушіями для появи нових форм української самосвідомості та нових аспектів самоідентифікації українського народу. Ці аспекти і ці форми зумовили якісно новий перелом у всій українській культурі тієї пори. В літературі почався швидкий перехід від пасивно-споглядальної позиції, яка характеризувалася здебільшого відстороненим поглядом на навколишню дійсність, до позиції активного втручання в життя і його перетворення. Водночас залишилися незмінними основні художні принципи раннього імпресіонізму. Це принципи об'єктивного й неупередженого погляду на реальність, самоусунення автора з оповіді, створення неодмінно сильного враження на читача, посилення уваги до психології героїв, бажання висвітлити внутрішній світ героя «немовби магічною лампою зсередини» (І. Франко), велике жанрове розмаїття в межах течії.

Філософсько-естетична новизна й актуальність літератури 1920-х рр. сутнісно компенсували в національному світоглядно-ментальному дискурсі гіркоту від поразок у державотворенні. Поразок, що були спричинені, і на цьому слід вкотре осібно наголосити, не браком духовно-інтелектуальної сили українського народу, а відступом від християнських засад керівної верстви відроджуваної української держави. Відомий історичний факт: під час урочистостей, пов'язаних із проголошенням у Києві Акта злуки, частина атеїстично налаштованих урядовців з боку УНР відмовилася цілувати хрест, що ним ієрархи Української православної церкви благословляли воз'єднання УНР і ЗУНР на життя в єдиній державі. Риторичне запитання: чи могла встояти перед численними небезпеками ззовні така держава, якщо її керівництво цілком свідомо відмовлялося від Божого покровительства й благословення? Відповідь очевидна.

Опір цим явищам, що його чинили українці в 1920-х і першій половині 1930-х рр., згодом масштабно й глибоко відбився у творчості українських імпресіоністів – митців слова. Головною ж метою цього опору був іманентний захист християнського єства національної ментальності й буття, боротьба проти переривання національних духовних традицій. У тому, що пророчі візії Шевченка, на жаль, цілком збулися, а ідеалізація недосконалого людського розуму, якою прагли замінити в національній свідомості віру в Бога, спричинила тотальну диктатуру «свиней знадвору», як атестував подібних осіб Т. Г. Шевченко, лідери національно-визвольних змагань, прихильні до надмірної довіри симулякрам атеїстичного матеріалізму, змогли переконатися на власному досвіді надзвичайно швидко. Проте навіть зрада українських національно-визвольних прагнень з боку отруєних безбожництвом та ідеями тотального і, як наслідок, тоталітарного фарисейства та побудови химерного «земного раю» недалекоглядних «державотворців» не могла знищити духовний потенціал україн-



ства. За фізичним законом сполучених посудин він перетік в інший, як тепер очевидно, багато в чому важливіший духовно-інтелектуальний резерв національного буття.

Очевидно, що перетоплювання народу в націю, а провінціалізму та наслідування метропольної російської літератури – в «органічну суцільність» національної ідентичності, національного активно-дієвого начала відбувалося всупереч руйнівним впливам і тиску ззовні. Відбувалося, проте, у повній суголосності з отим трансцендентально існуючим в українській ментальності, а в ту еру – зримо пробудженим національно-державницьким началом, яке востаннє перед тим яскраво заявляло про себе саме в добу вітчизняного пізнього Середньовіччя та Бароко. Український літературний імпресіонізм, як ми вже зазначали, мав серед своїх основних джерел барокове світобачення та поетику романтизму. Романтичною була й суспільна атмосфера, породжена національно-визвольними змаганнями, що відповідало філософії й естетиці національної імпресіоністичної прози. Ця основа зробила можливою еволюцію літературного імпресіонізму від замальовки, акварельності, «випадковості» в зображенні картин життя в бік посиленої уваги до моменту якогось сильного напруження, трагічного епізоду, через який розкривається сутність зображених у творі людських характерів. Засновником цього різновиду імпресіоністичної української прози 1890-х рр. став В. Стефанік. Саме цей жанровий різновид, а не «замальовки» чи «акварелі», став найбільш поширеним у 1920-х роках на підрадянській Україні. Якщо можна говорити про зміни в «дожовтневому» та «пожовтневому» літературному імпресіонізмі, то це, швидше, були зміни концептуальних наголосів або акцентів, зумовлених історичною епохою. Екзистенціальна проблематика не могла не з'явитися в українському літературному імпресіонізмі не лише через його «підготованість» до такої появи новелістикою Коцюбинського та Стефаніка, а ще й тому, що основні екзистенціальні проблеми якраз періоду революційного розбрату та воєн стали чи не найактуальнішими для українського суспільства.

Найбільш поширеною формою розвитку прозового імпресіонізму в 1920-х рр. стала форма імпресіоністичної психологічної новели. Зважаючи на це, нам видається потрібним подати в цьому розділі характеристику її основних рис та стильових особливостей, а також умов її формування. Імпресіоністична психологічна новела як жанровий вид виникла ще в добу раннього прозового імпресіонізму. Вона спиралася на його філософсько-естетичні здобутки. Це засвідчує інтерес до певного кола тем, особлива манера показу внутрішнього світу героя безпосередньо, без авторського втручання у внутрішній монолог, увага до символічної деталі, широке застосування непрямих характеристик героїв та ситуацій за допомогою кольору, пейзажу, звуку тощо.

На зв'язок ранньої імпресіоністичної психологічної прози з імпресіоністичною новелою 1920-х рр. указує й схожість мотивів окремих творів. Ідеться, зокрема, про твори раннього прозового імпресіонізму («Невідомий», «Подарунок на іменини», «Лялечка», «Лист», «Хвала життю» М. Коцюбинського, «Лан», «Злодій» В. Стефаніка) та психологічну імпресіоністичну прозу доби Розстріляного Відродження («Я (Романтика)», «Силуети», «На озері», «Кімната ч. 2» М. Хвильового, збірку новел «Буйний хміль» О. Копиленка, новели «Анкета», «Голова Ході», «Десять», «В хаті Штурми» Г. Косинки та ін.). Доба Розстріляного Відродження не призвела до занепаду жанру імпресіоністичної психологічної новели, однак спричинила суттєві зміни в поетиці та тематиці цього філософсько-естетичного спрямування. Насамперед ці зміни виявились у поглибленні психологічного аналізу внутрішнього світу героїв, показові внутрішньо роздвоєної особистості без подання авторської оцінки.

Героєм психологічної імпресіоністичної новели 1920-х рр. є особистість, яка або відверто протистоїть сучасній їй реальності та суспільному ладу («Смертний спів» М. Івченка, «Сорочка», «Політика», «Десять» Г. Косинки, «Солонський Яр» М. Хвильового), або ж роздвоюється між протилежними світоглядними засадами у пошукові певного ідейного орієнтира («Я (Романтика)», «Кіт у чоботях», «На глухій шляху», «Редактор Карк» М. Хвильового). Герой цього типу імпресіоністичної прози перебуває в конфлікті зі специфічною реальністю – реальністю братовбивчої громадянської війни та терору. Ця реальність не може не залишити у його свідомості згубних наслідків, не може не деформувати його світогляду.

Процес такої деформації особистості теж перебуває у центрі уваги імпресіоністичної психологічної новелістики 1920-х рр. Українська імпресіоністична проза мала серед своїх яскравих представників письменників, що вперше заявили про себе саме в добу Розстріляного Відродження. Ідеться про М. Хвильового, Г. Косинку, О. Копиленка, Г. Михайличенка, А. Головка, М. Ірчана та ін. У творчості цих митців імпресіоністичні світогляд та поетика були особливо виразні. Однак, зважаючи на те, що творчість М. Хвильового, А. Головка, Г. Косинки дослідники вже неодноразово висвітлювали

у різних аспектах бачення (зокрема, і як таку, що репрезентує імпресіоністичну поетику в прозі 1920-х рр.) нам видається недоцільним детально аналізувати їхню творчість.

Що ж стосується Г. Михайличенка та М. Івченка, то творчий внесок кожного із цих митців дає змогу побачити імпресіоністичну психологічну прозу на різних етапах її становлення. Якщо у творчості Г. Михайличенка, який творив від 1916-го до 1919 р., поетика імпресіоністичної психологічної прози ще тісно пов'язана з ліро-імпресіоністичною лінією, а проблематика і тематичне коло майже тотожні тематиці та проблематиці раннього прозового імпресіонізму, то на прикладі долі й творчого доробку М. Івченка маємо змогу розглянути поетику та проблематику вже власне імпресіоністичної психологічної прози 1920-х рр. та показати, також на конкретному прикладі, процес деформації імпресіоністичного світобачення під тиском із боку влади.

Це не означає, що в центрі уваги ми хочемо мати лише конкретні персоналії творців прозового психологічного імпресіонізму цього періоду. Навпаки, творчі внески названих митців є для нас своєрідними віхами, що позначають ранній та зрілий етапи формування і розвитку імпресіоністичної психологічної прози досліджуваної доби.

**Висновки.** Дослідження українського літературного імпресіонізму 1890–1920-х рр. дає підстави стверджувати, що розвиток цього явища являє собою динамічний процес із прикметними для нього внутрішніми закономірностями. Український літературний імпресіонізм пройшов декілька складних етапів формування і динаміки власної поетики. Імпресіонізм як художня стильова течія виник і сформувався у французькому малярському мистецтві 1870–1880-х рр. Неприхильно прийнятий суспільством та критикою, мистецький імпресіонізм лише через два десятиліття був перейнятий культурами інших європейських народів. Причини такого негативного ставлення до нової течії полягали, на наш погляд, не лише у традиційному несприйнятті суспільством новаторства у мистецьких шуканнях, а здебільшого у тому, що основу імпресіоністичного світобачення визначали кардинально відмінні від усієї традиційно-реалістичної лінії світоглядні засади.

На зміну життєподібності та формальному об'єктивізму реалістичного методу імпресіоністи запропонували принцип суб'єктивного, індивідуалізованого погляду на світ, погляду, який не мав віднині узгоджуватись із необхідністю відсувати власне вираження на другорядні ролі задля того, щоб наблизитись до відтворення реальності. Саме з появою імпресіоністичної течії у світовій культурі починається творення модерністської естетики, яка виводить мистецтво на рівень «мистецтва митців» (Х. Ортега-і-Гасет), тобто на рівень сприйняття у витворі мистецтва не просто відбитка життя, а насамперед мистецького витвору. Переважній більшості суспільства така позиція фундаторів імпресіоністичної течії видавалася не лише незрозумілою, а й обурливою. Імпресіоністи, не декларуючи формально елітності свого мистецтва, самою манерою своєї творчості стверджували, що їхнє мистецтво для людей, які наділені особливим даром художньої чутливості, що воно елітарне. Це різко суперечило наріжному принципу традиційних спрямувань, згідно з яким мистецтво твориться для найширших верств суспільства. Отже, у часи становлення імпресіонізм зовсім не був лише одним із проявів поетики реалістичного напрямку або ж напрямом, елементи якого входили до складу виробленої реалізмом системи принципів художнього відображення дійсності.

Думка про межовий статус імпресіонізму як філософського-естетичного явища, що перебуває між модернізмом та реалізмом – в основі хибна. Причиною цього є не лише полярність світоглядних засад, що на них базувалися імпресіоністична течія та реалістичний метод. Крім такої полярності та продиктованої нею відмінності у тематичних колах зацікавлень та поетиці між імпресіонізмом та реалізмом, є ще один промовистий аргумент: імпресіонізм був першою мистецькою і літературною течією, яка спробувала за допомогою новаторських принципів та засобів адекватно відтворити небувалу в історії людства епоху злету науково-технічного та соціального прогресу. Новаторство в мистецтві певною мірою було відповідним новаторству у філософії, науці, техніці. Суб'єктивізм, що засновувався на виразно індивідуальному баченні автором героя та його внутрішнього стану, є наріжним принципом імпресіоністичної психологічної прози. Письменник-імпресіоніст, за влучним висловом Х. Ортеги-і-Гасета, намагався передати «свою ідею» змальовуваного ним об'єкта, а не його нібито «об'єктивне» зображення. Завдяки такій суб'єктивності бачення митцеві часто вдається передати у своїх творах те, що зникає з поля зору митців, які прагнуть відбити повну і детальну картину буття людини.

Наріжним у цьому разі було іманентне відчуття особистістю та суспільством, людством загалом вичерпаності можливостей усталеного впродовж тисячоліть шляху розвитку. Імпресіонізм першим

запропонував абсолютно нове бачення перспектив світового мистецтва. Починаючи з 1880-х рр., естетичні принципи імпресіонізму поступово поширюються на інші види мистецтва. Імпресіонізм охоплює мистецтво скульптури, театру, з'являються поетичний та прозовий його різновиди. Імпресіоністична течія найяскравіше виявляє себе в літературах тих народів Європи, які саме на початку ХХ ст. заявляють про зростання національної свідомості. Яскраві майстри імпресіоністичної поезії, прози та драматургії є у німецькій (П. Альтенберг, Р. Демель, А. Шніцлер), норвезькій (Г. Ібсен, К. Гамсун), українській (М. Коцюбинський, О. Кобилянська, М. Яцків) літературах. З кінця 1880-х рр. літературний імпресіонізм починає набувати ознак окремої художньо-стильової течії, а не лише виявлятися на рівні випадкових елементів поезики малярського імпресіонізму, що перейшли до художньої словесності.

#### *Джерела та література*

1. Бердяев Н. Самопознание. Опыт философской автобиографии / Николай Бердяев. – М. : Мысль, 1991. – 220 с.
2. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – Киев : Мистецтво, 1985. – 364 с.
3. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гасет. – К. : Основи, 1994. – 419 с.
4. Палиевский П. В. Импрессионизм / П. В. Палиевский // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 3. – М. : Сов. энцикл., 1966. – С. 112–114.
5. Петров В. Розвідки. У 3 т. / В. Петров. – К. : Темпора, 2013.
6. Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой / Оскар Рейтерсверд. – М. : Искусство, 1974. – 239 с.
7. Садуова А. Т. Импрессионизм в русской музыке рубежа XIX–XX веков: истоки, тенденции, стилевые особенности : дис. ... канд. искусствоведения / Садуова Алия Талгатовна ; Уфим. гос. акад. искусств им. Загира Исмагилова. – Уфа, 2011. – 247 с.
8. Усенко Л. В. Импрессионизм в русской прозе начала XX века / Л. В. Усенко. – Ростов н/Д : Ростов. гос. ун-т, 1988. – 230 с.

**Ямчук Павел. Философия и эстетика отечественного литературного импрессионизма: европейские источники, украинский генезис, советский разгром.** В статье рассмотрены европейские источники, украинский генезис и искусственное советское подавление философии и эстетики украинского литературного импрессионизма 1890–1930-х гг. Исследуются ведущие концепты отечественного импрессионистического творчества в общеевропейском контексте, проводятся параллели с воплощениями импрессионизма в дискурсах других европейских культур. Отдельно обращено внимание на сложность становления украинской импрессионистической философии и эстетики в переломную эпоху как в культурной жизни Украины и Европы в целом (появление модернизма и его разноплановых стилевых течений и литературно-художественных направлений), так и в социально-историческую эпоху становления украинской государственности, а затем – ее искусственного разрушения и подавления. На примерах импрессионистического литературного творчества анализируется глубинная взаимосвязь процессов общественно-национального и культурного украинского Расстрелянного Возрождения, происходивших в Украине конца XIX – начала XX в.

**Ключевые слова:** импрессионизм, философия, эстетика, украиноведение, искусствоведение, литературоведение.

**Yamchuk Pavlo. Philosophy and Aesthetics of Domestic Literary Impressionism: European Sources, the Genesis of Ukrainian Soviet Defeat.** The article deals with European sources, Ukrainian Soviet genesis and artificial suppression of philosophy and aesthetics Ukrainian literary impressionism 1890–1930-ies. Explores the concepts of domestic leading Impressionist art in the European context, drawing parallels with the embodiments of Impressionism in the discourses of other European cultures. Separately drawn attention to the complexity of the formation of Ukrainian impressionist philosophy and aesthetics in a pivotal era in the cultural life of Ukraine and Europe as a whole (the emergence of modernism and its diverse stylistic trends and literary and artistic movements), and socio-historical era of the Ukrainian state, and then – its artificial destruction and suppression. The examples impressionistic literary creativity is analyzed deep interrelation of processes of socio-cultural and national Ukrainian Executed Renaissance, which took place in Ukraine in late XIX – early XX centuries.

**Key words:** impressionism, philosophy, aesthetics, Ukrainian studies, art history, literary criticism

Стаття надійшла до редколегії  
25.11.2014 р.