

Кондратюк Л.М. (Київ, Україна)

Літературний імпресіонізм як дискурс взаємодії мистецтв

З погляду порівняльного літературознавства, феномен літературного імпресіонізму ґрунтований на переконанні, що сучасний світ не можливо пізнати цілісно, в усій його безкінечності й мінливості, що істину можна пізнати і відобразити лише дискретно, фрагментарно, як окремі кадри: зображення не предмета взагалі з урахуванням усіх наших знань про нього, а уявлення про нього, зумовлене його миттєвим станом; розвиток малих епічних жанрів, який породжував нові можливості в літературі та збагачував прийоми і засоби художнього пізнання дійсності; єдність із натуралізмом, реалізмом, символізмом, романтизмом, від якої імпресіоністична проза нічого не втратила, а навпаки, стала ще розмаїтішою; апелювання до почуттів, емоційного, психологічного аспекту, уникання крайнощів; приєднання до розкутої стихії ліричної прози, межа між нею і поезією в багатьох випадках стирається.

Ключові слова: імпресіонізм, інтертекст, взаємодії, інтермедіальність, порівняльне літературознавство, дискурс

С точки зору порівняльного літературознавства, феномен літературного імпресіонізму ґрунтується на переконанні, що сучасний світ не можливо пізнати цілісно, во всієї його безкінечності і змінливості, що істину можна пізнати і відобразити лише дискретно, фрагментарно, як окремі кадри: зображення не предмета взагалі з урахуванням усіх наших знань о нем, а уявлення о нем, зумовлене його миттєвим станом; розвиток малих епічних жанрів, яке породжувало нові можливості в літературі та збагачувало прийоми і засоби художнього пізнання дійсності; єдність із натуралізмом, реалізмом, символізмом, романтизмом, від якої імпресіоністична проза нічого не втратила, а навпаки, стала ще різноманітнішою; апелювання до почуттів, емоційного, психологічного аспекту, уникання крайнощів; приєднання до розкутої стихії ліричної прози, межа між нею і поезією в багатьох випадках стирається.

Ключевые слова: импрессионизм, интертекст, взаимодействия, интермедиальность, сравнительное литературоведение, дискурс

The present article deals with the problem of the tendency study towards the impressionistic style in literature at the beginning of XX century. Based on the starting conditions analysis the impressionistic tendencies in prose, the stylistic features of impressionistic prose in Ukrainian, Russian and English literatures, the impressionistic dominants of the text construction that turns out in to different components of poetic. The impressionism in literature is a style which expresses the perception, the experience real life in the subjective-objective view. The results of this analysis have proved that the main impressionistic features are typologically close, therefore authors', the national cultures peculiar features determine literature's appropriate differences. The following helps to highlight the originality of the impressionistic prose of Ukraine, Russia and England.

Key words: impressionism, intertext, interaction, intermedialnist, comparative literary criticism, discourse

Поступове нагромадження фактів і спостережень за взаємопроникненням мистецтв потребувало ширших узагальнень, комплексного вивчення проблем, пошуків критеріїв

зіставлення та оцінок, серед іншого і шляхом порівняння видів мистецтв у рамках художніх напрямів, течій та стилів. Дмитро Лихачов відзначив схожі методи для зображення людини в літературі й живописі та підкреслив, що це дозволяє «у багатьох випадках глибше зрозуміти й виразніше відчутти особливості того чи того стилю в зображенні людини, але ці подібності не варто абсолютизувати [6, 4]». Серед вітчизняних дослідників слід насамперед назвати Дмитра Наливайка, котрий історичні художні системи аналізує на матеріалі різних видів мистецтва, відводячи центральне місце літературі. Отже, компаративістика вже досить давно сформулювала потребу в дослідженнях, які поєднують і порівнюють явища різних видів мистецтва [7, 19].

У 1910–1920-х роках інтерес до проблем художнього синтезу виріс і вимагав літературознавчого обґрунтування. Михайло Алексєєв у 1918 р. запропонував новий підхід у дослідження текстів красного письменства. Проблема взаємодії мистецтв у художньому творі стала для Алексєєва невилучною частиною його загальнокультурного підходу до вивчення літератури. Специфіку художньої взаємодії, розмаїття її форм він розкрив у працях про творчість Олександра Пушкіна, Івана Тургєнева, Олексія Островського, Вільяма Шекспіра, Людвіга ван Бетховена. Теоретичне обґрунтування проблеми й основні методологічні підходи до її вирішення Алексєєв сформулював 1976 року в доповіді «Взаємодія літератури з іншими видами мистецтва як предмет наукового вивчення».

Ідеї Алексєєва розвинули у своїх працях Анатолій Мазасв, Володимир Альфонсов, Валентина Силантєва та ін. Особливого звучання проблема набула в працях Дмитра Лихачова. Досліджуючи давньоруську літературу, він звернув увагу на специфіку взаємодії словесного та образотворчого мистецтв. Обґрунтовуючи порівняльний принцип стосовно вивчення давньоруської літератури, Лихачов доходить висновків загальнометодологічного характеру: літературою і всіма видами мистецтва керує для соціальної дійсності, вони тісно пов'язані між собою і разом становлять один із найпоказовіших аспектів розвитку культури. Саме тому багато явищ у розвитку мистецтв одночасні, однорідні, аналогічні, мають спільні корені і загальні формальні показники. Вивчаючи зближення й розбіжності між мистецтвами, можна розкрити такі закономірності і факти, які залишатимуться неочевидними, якщо досліджувати кожне мистецтво, зокрема літературу, ізольовано одне від одного. Пошуки аналогій – один із головних прийомів історико-літературного і мистецтвознавчого аналізу.

Поширилася думка, ніби впливи і взаємодії можливі лише за умови достатніх аналогій у суспільних і літературних процесах. Проте в системі міжнародних зв'язків вочевидноється, що твори різних видів мистецтва можуть впливати один на одного не лише з погляду змісту, а і з погляду структури й форми, тобто активно впливати на морфологію літературного твору. У цьому контексті показова література рубежу ХІХ–ХХ сторіч, особливо література імпресіонізму, де засоби художньої виразності суміжних мистецтв могли визначати структурні особливості художніх творів. Розмірковуючи про романтичний принцип взаємодії мистецтв, Михайло Алексєєв говорить про «словесні аналогії» різних художніх форм, про шляхи їх художнього «зближення», «звукую організації художнього тексту», про «художні асоціації».

Становлення новітньої, сучасної мови літератури і мистецтва викликало осмислення нових феноменів літератури й мистецтва, потребувало нових способів аналізу художнього твору. Вивчення міжпредметних зв'язків поступово перемістилося

у сферу текстових досліджень. У 1970-х роках у філології й культурології дедалі частіше з'являється слово «текст», що незабаром стало одним із чільних понять у гуманітаристиці. Під «текстом» малися на увазі не лише художні твори, а всі знакові системи, які містять зв'язну інформацію. Ішлося про «тексти культури» і «тексти мистецтва», проблеми породження й функціонування тексту, інтертекстуальності.

Саме явище інтертекстуальності примусило дослідників зосередити увагу передусім на специфіці внутрішньотекстових зв'язків. Поглиблене їх вивчення засвідчило, що в художньому творі можуть взаємодіяти різні образні ряди, які породжують так званий поліхудожній твір, тобто твір із використанням виражальних засобів мови різних видів мистецтва. У такому творі часто виникає ефект своєрідної художньої поліфонії, коли засоби художньої виразності різних видів мистецтва, взаємодіючи і трансформуючись, створюють об'ємний, багатовимірний, синтетичний художній образ. У мистецтві цей принцип називають інтермедіальністю – термін, що його запровадив австрійський літературознавець Оге Ханзен-Леве. У вузькому значенні інтермедіальність – особливий тип внутрішньотекстових взаємозв'язків у художньому творі, ґрунтований на взаємодії мов різних видів мистецтва. У ширшому значенні інтермедіальність – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої «метамови» культури).

На відміну від інтермедіальних, зв'язки в системі інтертекстуальних відносин існують усередині одного семіотичного ряду. Іншими словами, «цитування» відбувається всередині одного семіотичного коду. Інтермедіальність передбачає організацію тексту коштом узаємодії різних видів мистецтва, тобто включення різних семіотичних рядів. Тому в системі інтермедіальних відносин спочатку, як правило, відбувається перехід одного художнього коду в інший, а потім взаємодія, але не на семіотичному, а на словесному рівні. Наприклад, включення елементів інших видів мистецтв у не характерний для них вербальний ряд суттєво модифікує сам принцип взаємодії мистецтв, і саме це – проблематика порівняльного літературознавства.

Отже, при дослідженні міжпредметних взаємодій у літературі імпресіонізму традиційного порівняльного підходу, ґрунтованого на порівнянні сюжетів, тем і форм, недостатньо для аналізу художнього твору.

На рубежі століть з'явилися нові жанрові форми, осмислення яких вимагає знань із галузі міжпредметних взаємодій: у літературі – епод, симфонія, соната тощо; у живописі теж трапляються музичні терміни («Іспанський гітарист» та «Бал-маскарад в опері» Едуарда Мане, «Оркестр опери» і «Три російські танцівниці» Едгара Дега, «Бал в Мулен де ла Галетт», «Ганець на провінції» і «Дівчата біля піаніно» Огюста Ренуара). Творчість художників і композиторів-імпресіоністів об'єднує споріднена тематика: колоритні жанрові сценки, портретні замальовки, виняткову роль відіграє пейзаж.

Інна Корецька пояснює: «У сфері малярства внесок імпресіоністів давно визначено: творчість О. Ренуара, К. Моне, К. Піссарро та їхніх соратників оцінюється сьогодні як новаторський і прогресивний етап у художньому розвитку. Немає сумнівів у тому, що імпресіонізм збагатив зображальні мистецтва (передусім живопис) та музику більше, ніж літературу, адже домінантій в імпресіоністичному баченні світу чуттєвий момент естетичного сприйняття реальності відповідає природі живопису і музики більшою мірою, ніж специфіці літератури [5, 208]». Леонід Андрєєв згодний з нею в тому, що імпресіонізм у словесному мистецтві не настільки очевидний, як у живописі [1, 33–34].

Логіці пропонованого дослідження більше відповідають погляди Дмитра Наливайка, який уважає імпресіонізм мистецьким феноменом, що його породив високий етап розвитку європейської художньої культури під кінець XIX ст. На думку дослідника, особливості «поетики враження» імпресіонізму відкрили широкий простір для взаємодії мистецтв, зокрема літератури й малярства, літератури й музики, і водночас актуалізували цю взаємодію. Це призвело до запозичення художніх виражальних засобів, необхідних для реалізації завдань, спільних для всього мистецтва імпресіонізму: рання імпресіоністична проза запозичувала у живопису, а лірична поезія – у музики [7, 29].

Основні риси літературного імпресіонізму, як і малярського та музичного, найвиразніше проявляються на рівні образної структури словесного тексту. Імпресіонізму притаманна синестезія стильових принципів, які об'єднують різні види мистецтва, тому для означення імпресіоністичної літератури вживають такі характеристики, як «забарвлені звуки, озвучені кольори» (Борис Михайловський). Імпресіонізму властивий синкретизм відчуттів, фонетичне відчуття і мальовничість (кольорово-зображальне написання словом). Колір і музика в імпресіоністичному художньому творі породжують особливу поетику – своєрідний поділ сприймання на елементи (фарби, звуки, запахи) – і надають їй змістового об'єму, яскравості, дзвінкості. Посилюється значення асоціативних зв'язків, нових відношень, які розширюють сприймання дійсності.

Зв'язок із музикою характерний для імпресіоністичної лірики, з живописом – для прози, хоча імпресіоністична проза – це складна ритмічна динамічність. Модуляція ритму (від нерухомості до швидкого руху) відповідає зміні атмосфери й характеру подій. Музичні образи і переживання у багатьох письменників стають головними засобами розкриття психології персонажів (Джордж Гіссінг, Джордж Мур), а малярсько-музичні принципи – основою будови твору («Valse melancholique» Ольги Кобилянської, «Intermezzo» Михайла Коцюбинського). Приклади впливу музичного мистецтва на структуру художнього твору – «Музика» («Я взялся за дверную ручку, потянул ее к себе – и тотчас же заиграл оркестр. За раскрытым окном или назад лунные поля – дом стал бегущим поездом. Я тянул то крепче, то слабее – и, необыкновенно легко соглашаясь с моим желанием, то тише, то громче, то торжественно ширяя, то очаровательно замирая, звучала музыка, перед которой была ничто музыка всех Бетховенов в мире [2: 4, 302]») та «Сни Чанга» («Но вдруг точно солнечный свет прорезывает этот туман: вдруг раздается стук палочки по тюпштру на эстраде ресторана – и запевае скрипка, за ней другая, третья... Они поют все страстней, все звонче, – и через минуту переполняется душа Чанга совсем иной тоской, совсем иной печалью. Она дрожит от непонятого восторга, от какой-то сладкой муки, от жажды чего-то, – и уже не разбирает Чанг, во сне он или наяву. Он всем существом своим отдается музыке, покорно следует за ней в какой-то иной мир... [2: 4, 115]») Івана Буніна. Тут відчувається сильна тенденція до ліризації, інтимізації, підвищення емоційного тону, що виражається в ритмізації речень, застосуванні окремих прийомів музичної композиції (повтори, лейтмотиви, «ефект стримування», градація, сюжет розкривається зі зміною, наростанням настроїв тощо).

Музика неподільно пов'язана з народженням у людини нового емоційного світу. Те саме відбувається і в момент поетичного натхнення, коли у творчій свідомості поета народжується особливий світ твору. У творчості Буніна мотив музики

відповідає ілюзорному баченню життя персонажем. Наприклад, бунінські персонажі починають інакше відчувати навколишній світ, у їхній свідомості він трансформується засобами музичних асоціацій. З мотивом музики у Буніна пов'язана ідея про те, що навіть нетривалі контакти з іншобуттям за допомогою музики вказують на існування певної гармонії не лише в музиці, а й у житті. Зв'язок Буніна з музичним мистецтвом опосередкований музичним сприйняттям. Художньо осягаючи явища довоколишнього світу, письменник бачить себе в одному ряду з творцями музики, маючи на увазі не лише композиторів. Поетичний і музичний талант він вважає божественним дарунком, мало того, на його думку, за допомогою мистецтва людина відкриває в собі божу іскру.

Найчіткіше ця концепція викладена в оповіданні «Музика». Тут письменник по-своєму осмислює ірраціональну природу музики, яка в його уяві асоціюється з підсвідомим у людському житті – з природою снів. Значення підсвідомого, на думку Буніна, не меншає перед матеріальною реальністю, навпаки, він підносить його до вищого ступеня існування предметів і явищ. Відчути себе творцем авторові допомагає його власна надприродна сила, а в результаті народжується музика. Музика в оповіданні – це не просто звучання: рамки музичного мистецтва безмежно розширюються, утворюючи нову реальність – світ музики, який відкривається лише обрані і лише в моменти найвищого емоційного піднесення.

Письменник малює світ музики і з допомогою особливого прийому – через сприйняття собаки Чанг. У творі «Сни Чанга» драму капітана-пияка автор показує очима собаки. Привчений до пияцтва господаря Чанг майже не розрізняє сон і реальність. Пса письменник наділяє людською здатністю тонко відчувати і гостро переживати музику, яка натякає на життєві ілюзії персонажів. Відчуваючи музичну дію, персонажі інакше сприймають навколишній світ, який ніби змінюється під впливом музичних асоціацій.

Характерний для імпресіоністичної літератури зв'язок із малярством. Зближення цих видів мистецтва спричинило появу нових жанрів у письменстві: нарису, етюд, акварелі, триптиха. Імпресіоністичні зображальні засоби почасти перенесені в літературу з живопису: динамічність, моментальна зміна явищ, мова яскравих мазків. Але специфіка літератури додає до імпресіонізму і свої, лише їй притаманні риси. Це пояснюється своєрідним впливом художнього слова на уяву читача, коли письменник «...іде від передачі вражень первісних предметів, маючи на увазі під враженням сукупність викликаних думок, почуттів і настроїв [3, 25–26]». Він використовує одну інтонацію, один настрій, заміняє дієслова називними реченнями, узагальнювальні прикметники прислівниками і дієприслівниками, подає об'єкт у чиемусприйнятті, одночасно розчиняючи суб'єкта-сприймача в об'єкті.

Наприклад, як і в живописі імпресіоністів, Антон Чехов показує життя в незвичайному ракурсі, тобто з погляду конкретного спостерігача. У новелі «Гриша» він прагне побачити світ очима дитини, відтак змінюється і сприйняття цього світу. Автор хоче дати можливість відчувати, як своєрідно сприймає світ дитина: *«До сих пор Гриша знав один тільки чотирикутний мир, где в одном углу стоит его кровать, в другом – нянькин сундук, в третьем стул, а в четвертом – горит лампадка. Если взглянуть под кровать, то увидишь кужу с отломанной рукой и барабан...»* [9: 2, 199].

На картині Едгара Дега «Прима-балерина» художник ніби дивиться на сцену з ложі майже над самою сценою, тому фігуру балерини і всю сцену він бачить зовсім в

інакшому світлі, ніж глядач, який сидить у партері. До того ж у цьому незвичайному ракурсі він бачить і зазвичай невидиме: частину куліс, балерин, які готуються до виходу. Це ніби включає глядачів картини в зображуваний епізод.

Щоб адекватно проаналізувати текст, треба порівняти і зіставити образні структури тих видів мистецтва, які взаємодіють у просторі єдиного художнього цілого. Скажімо, порівняння малярського «претекста» з літературним образом виявляє особливості і завдання письменницького задуму. Як приклад можна навести відому казку Оскара Уайльда «День народження Інфанти». Сам Уайльд визнавав її зв'язок із картиною Дієго Веласкеса. Опис Інфанти в Уайльда точно повторює портрет іспанського художника. Літературне цитування живописного полотна майже дослівне. Але при цьому важливо, що Веласкес створив образ чистий, наївний і крихкий: дівчинка, «закута» в розкішний одяг, як у бронно придворних умовностей, що здавлюють її життя. Картина Веласкеса підкреслює контраст між живою людською душею і штучністю палацового світу. В Уайльда навпаки: зовнішня краса Інфанти, відтінена розкішним одягом, – це єдине, що в ній важливо. Її справжня душа егоїстична, потворна і жорстока.

Отже, у цьому прикладі порівняльний аналіз живопису й літератури, з одного боку, розкриває специфіку художнього мислення письменника, в основі якого лежить розуміння мистецтва як джерела творчості, а з другого – вказує на характер і зміст художнього діалогу як результату «зустрічі культур». Приклад Уайльда засвідчує, що порівняльне літературознавство порушує проблему не лише художньої взаємодії на підставі взаєморозуміння і взаємозбагачення, а й проблему взаємної полеміки в художній дискусії.

Спорідненість із живописом – багатство кольорів, пластичність образів, широке застосування художньої деталі – характерні для поезики Василя Стефаника, що не раз відзначали дослідники Ніна Калениченко, Григорій Вервес. Зміст більшості його новел можна передати на одному художньому полотні, адже змальовується переважно одна подія, у творі обмежена кількість персонажів, немає розгорнутої фабули, а дія замкнена в часі і просторі. Це посилює вагу виразності слова, його емоційного звучання: «Сонце реготалося над ним, посилало до нього своє проміння, пестило його, як мама рідна. Квіти цілували його по чорнім нечесаним волоссям, пильні коники його перескакували. А він спав спокійно, а чорні ноги і чорні руки виглядали як прироблені до його цеглястого тіла [8, 117]» («Май»).

Така спорідненість властива творам Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Михайла Яцків. У їхніх оповіданнях часто певний образ-концепція проходить крізь увесь твір, ніби провідна мелодія, навколо якої концентруються інші образи. Яцків зазначав писав: «Слово до опису природи заслабкий апарат. При описах життя природи потрібна персоніфікація руху, великого малярства і музики; писане слово тут рветься, тріскає – треба просто творити його, схоплювати комплекси фарб, komponувати акорди – і се тим більше не забавка, чим поет ширше і простіше має представити якусь хвилю [4, 56]». Яцків komponував новели за принципом, притаманним живопису, творив тропи, вдаючись до музичних і малярських асоціацій.

Слід зазначити, що імпресіонізм проявився не лише в техніці письма, інноваційному доборі фарб, сюжетів, а й у творенні реальності та вираженні внутрішнього переживання.

Матеріалом для живопису і художньої літератури є не виняткова особистість чи ситуація, а повсякдення, яке в сукупності буднів показує рух життя, швидкоплинність

і неповторність кожного його моменту. Англійський письменник Джордж Гіссінг, крім життя і проблем робітників, звертався і до питань мистецтва. Усі головні персонажі його романів мають прямий чи опосередкований стосунок до мистецтва: Грейль («Thyrza») мріє вивчати літературу, Кьюкленд («The Nether Wold») хоче написати роман про життя робітників, Веймарк («The Unclassed») уже написав такий роман, а Голдінг («Workers in the Dawn») прагне стати художником. Вони всі захоплені різними ідеями перебудови суспільства. У Гіссінгової концепції персонажа важливу роль відіграють два взаємозумовлені чинники: мистецтво, причетність до якого дає змогу виникнути й розвиватися позитивному характеру, і любов до людей, яка виражається в безкорисливому служінні їм.

Як і живописці-імпресіоністи, письменники показували моменти повсякдення. Звісно, не можна робити висновків про творчість художників і письменників на підставі однієї картини чи оповідання. У єдності полотен і оповідань, які дають цілісне уявлення про життя, є певний рух і розвиток тем, сюжетів, характерів. При вивченні доробку письменників і художників треба насамперед відзначити, що аналізується певна система відображення життя, де можуть бути повтори, необхідні для розвитку якихось мотивів, але все разом забезпечує поліфонію життєвого потоку. Типологічна подібність проявляється в тому, що у творчості письменників і художників помітне намагання включити читача й глядача в зображуваний момент життя. Читач безпосередньо включається в розповідь, де поряд із головним для сюжету дається, на перший погляд, і другорядне, що не стосується основної думки твору. Випадковий матеріал насправді був ретельно відібраний для показу життя в новому ракурсі. Це й була нова естетика.

Новий погляд на життя, який зумовлював вибір сюжету, незвичайний ракурс зображуваного впливали й на композицію оповідань. Письменники (Антон Чехов, Ольга Кобилянська) використовують кілька мовних планів, нібито незалежних, які, проте, впливають один на одного: це може бути розмова про щось життєво важливе чи й просто побутова розмова, роздуми персонажа про себе тощо. Прагнення передати у творі багатовимірність і мінливість життя, думки й переживання персонажів спонукало письменників застосовувати прийом, що його Н. Нільсон назвав технікою блока. Завдяки їй можна розміщати відповідні сцени одна за одною без авторських коментарів. При цьому кожному «блоку» притаманна своя тональність, яка створює загальний настрій оповідання. Одночасно кожен із блоків непомітно моделює настрій читача, підводить його до розуміння головної думки твору.

Акцент на відчутне сприйняття в поезиці імпресіонізму зближує світ музичного, образотворчого і словесного мистецтва, творить гнучкий і еклектичний імпресіоністичний сплав. Імпресіонізм як явище мистецтва кінця XIX – початку XX ст. відкрив нові можливості для художньої творчості: виробив нову мову мистецтва, сформував свої специфічні риси як новий художній стиль, вплинув на поезику всіх видів мистецтва, зокрема й на літературу. Гнучка рівновага між об'єктивним і суб'єктивним, між миттєвістю сприйняття і художнього образу, традицією і новаторством забезпечує імпресіонізму актуальність, надаючи мистецтву нюансових, яскравих, сугестивних, психологічних форм. Чуттєво-емоційне плумачення явищ і предметів навколишньої дійсності об'єднує твори імпресіоністів: художників і композиторів, поетів і прозаїків. Порівняльне літературознавство передбачає активне засвоєння і використання художніх і культурних «претекстів» при створенні нового

художнього твору сучасної культури, тому проблема взаємодії мистецтв як проблема порівняльного аналізу виходить на принципово новий рівень осмислення і вимагає уважного та поглибленого вивчення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андреев Л. Г. Импрессионизм / Андреев Л. Г. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 250 с.;
2. Бунин И. А. Собрание починений / Бунин И. А. В 6-ти т. Т. 4. Произведения 1914 – 1931. / Статья – послесловие и коммент. А. Саакянц / Бунин И. А. – М.: Худож. лит., 1988. – 703 с.;
3. Дмитриева Н. А. Изображение и слово / Дмитриева Н. А. – М.: Искусство, 1962. – 314 с.;
4. Калениченко Н. Л. Українська література кінця XIX – початку XX століття: Напрями, течії / Калениченко Н. Л. – К.: Наук. думка, 1977. – 315 с.;
5. Корецкая И. В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма / Корецкая И. В.; [литературно – эстетические концепции в России кон. XIX – начала XX века]. – М.: Наука, 1975. – С. 207 – 252.;
6. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси / Лихачев Д. С. – М.: Наука, 1970. – 178 с.;
7. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Наливайко Д. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 347 с.;
8. Стефаник В. Твори. / Вступна стаття Л. Дем'янівської. – К.: Молодь, 1972. – 237 с.;
9. Чехов А. П. Полное собрание починений и писем / Чехов А. П. В 30 – ти т. Сочинения в 18 – ти томах. Т. 2. Сочинения 1883 – 1884. М.: Наука, 1975. – 578 с.

Костенко О. О. (Ніжин, Україна)

Форми вираження психічного буття героя (М. Коцюбинський і В. Винниченко)

Стаття присвячена дослідженню специфічних форм вираження психічного буття героя у творчості М. Коцюбинського та В. Винниченка. Простежено глибинний зв'язок між способом художнього мислення митця, його світовідчуттям та створеним ним типом модерного героя, що знайшло відображення у зверненні до певних психоаналітичних технік. Вивчено характер відношень в межах двох парадигм: аполонівська форма культури – імпресіоністичний стиль письма – інтровертований герой – “пейзаж душі”; діонісійська форма культури – експресіоністичний стиль письма – імпульсивний персонаж – портрет душі (“динамічний портрет”).

Ключові слова: психологізм, художньо-психологічна домінанта, форми вираження психічного буття героя (прийоми психологічного аналізу), аполонівська та діонісійська форма культури, імпресіоністичний та експресіоністичний стилі письма, “підтекст настрою”, сугестивність, інтенційна свідомість персонажа, інтровертований та імпульсивний герой, “пейзаж душі”, “динамічний портрет” (портрет душі, “психофізіогномічний паралелізм”).

Статья посвящена исследованию специфических форм выражения психического бытия героя в творчестве М. Коцюбинского и В. Винниченко. Прослежена глубинная связь между способом художественного мышления писателя, его мироощущением и созданным им типом модерного героя, что нашло отображение в обращении к определенным психоаналитическим техникам. Изучен характер отношений в пределах двух парадигм: аполлоновская форма культуры – импрессионистический стиль письма – интровертированный герой – “пейзаж души”; дионисийская форма культуры – экспрессионистический стиль письма – импульсивный персонаж – портрет души