

УДК 809.1

Сергій Пригодій
(Київ)

ІМПРЕСІОНІСТИЧНИЙ ЧАСОПРОСТІР У ЛІТЕРАТУРАХ УКРАЇНИ ТА США

На сьогоднішній день імпресіоністичному хронотопові присвячено лише одне окреме дослідження,¹ а в типолого-порівняльному аспекті ця проблема взагалі не ставилася й вимагає, відтак, більш зосередженої уваги.

В загально-теоретичному аспекті проблему художнього хронотопу, як відомо, одним із перших розглянув М. Бахтін. “Хронотоп у літературі, — пише він, — має суттєве жанрове значення. Можна прямо сказати, що жанр та жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, причому, в літературі ведучим началом у хронотопі є час. Хронотоп як формально-змістовна категорія значною мірою визначає й образ людини в літературі”. Взагалі мистецтво й література, на думку вченого, “просякнуті хронотопічними цінностями різних ступенів та об’ємів. Кожний мотив, кожний виділений момент художнього твору є такою цінністю”.² Відтак, М. Бахтін виділяє загальний хронотоп і хронотоп локальний. Крім того, він вказує на особливу специфіку еволюції хронотопу: “освоєння реального історичного хронотопу в літературі відбувалося ускладнено й переривчасто: доступні в даних історичних умовах, вироблялися лише певні форми художнього відображення реального хронотопу. Ці жанрові форми, продуктивні напочатку, закріплювалися традицією і в наступному розвитку, продовжуючи уперто існувати й тоді, коли вони вже повністю втратили своє реально продуктивне й адекватне значення. Звідси співіснування в літературі явищ глибоко різночасових, що ускладнює історико-літературний процес”.³ М. Бахтін й інші фахівці глибоко дослідили специфіку та еволюцію хронотопу в багатьох прозових жанрах, у творчості різних письменників, що, безсумнівно, стане нам у пригоді при освітленні своєрідності імпресіоністичного хронотопу.

Почнемо з найпростішого. В новелі Ст. Крейна “Велика помилка” змальовується єдина сценка, “мить життя”: малок побачив на розі вулиці продавця цитрусових, і враз дитяча уява перетворила крамаря на величного всевладного монарха, що володіє всіма чудесами світу, а соковиті, оранжєвобокі фрукти здалися найдорожчими скарбами на землі. Малок, повністю зачарований цитрусовим видовищем, мріє долучитися до нього, оволодіти бодай часткою того багатства.

Душевна драма малюка відтворюється через яскравий візуальний образ. Хлопець крадеться до лотка, вихоплює жовтогарячого помаранча, та крамар помічає це й грубо позбавляє малюка його скарбу.

Новела О. Кобилянської “Жебрачка”, хоча й відрізняється від крейнівської тематично, має з нею принципову подібність у плані хронотопу. Це сценка з життя, де герой-поет переживає навіяну чарівною природою імпресію, яка змінюється новим неоднозначним враженням від зустрічі зі сліпою жебрачкою.

Загалом маємо не хронологію подій, а “мить”, “епізод” буття, причому виключно суб’єктивну, емоційну “мить”. Однак цей суб’єктивний мікрочас, у якому представлено душевний процес героя, містить у собі хаотичну множину почуттів-думок, кожна з яких, реалізуючись художньо, отримує свій час. Отже, мікрочас, як монада, конденсує в собі макромножину часових відрізків. Цей суб’єктивний час необмежений і хоча, зрештою, він переривається або зупиняється реальним часом, проте може тривати й після цього. Подібну картину спостерігаємо і на рівні простору. В своїй основі він — “клаптиковий”: ріг вулиці, вид з вікна тощо. Цей простір індивідуально забарвлений, суб’єктивізований, “свій”, як сказав би М. Бахтін; більше того, будучи одухотвореним, простір цей, як і час, складається з дрібніших частин-почуттів, що відносно самостійні й взаємопов’язані в певну цілість. Таким чином, в імпресіоністичному хронотопі проявляються специфічні ознаки поетики імпресіонізму: суб’єктивізація часопростору, конфлікт бачення й баченого, наявність множинностей у малих величинах.

Х. Стоуелл, слухно наголошуючи на новизні імпресіоністичного хронотопу, вбачає його суть в синтезі бергсонівського “durée” (тривалість) та феноменологічного часопростору. Перше з них є суто внутрішнім суцільним потоком суб’єктивного часу, де “наша екзистенція отримує справжнє життя, рух, колір, ідеальну прозорість, а також духовний зміст, породжений перспективою теперішнього часу, що випливає з минулого”. Але, зазначає Стоуелл, імпресіоністи відчули, що бергсонівський плин людського часу ігнорує “окремі моменти просторової присутно-

сті”, що його бачення душевного переживання сприяє лише обґрунтуванню “потоків свідомості”; феноменологи ж акцентують саме “моменти” подій у безмежному русі людської суб’єктивності. Синтез обох чинників, за Стоуеллом, дав нове, імпресіоністичне розуміння часу.⁴

Загалом слушне спостереження потребує, однак, деяких уточнень. Річ у тому, що часопростір, як і свідомість взагалі, у Бергсона та Гуссерля є суб’єктивно-ідеальними даностями, які можна пізнати лише інтуїтивно, в той час як суб’єктивність імпресіоністів пов’язана з реальністю і, головне, саме нею “заперечується” — повністю або частково — в момент прозріння героя. Тому імпресіоністичний часопростір — суцільно тривалий та епізодичний водночас — суттєво відрізняється од бергсонівсько-гуссерлівського, який ніколи не допускав зв’язку з надособистісним, тим більше, втручання об’єктивного. В цілому суто уявний, суб’єктивно-ідеальний часопростір Бергсона та Гуссерля є своєрідною трансформацією традиції Томаса Гоббса; імпресіоністичний хронотоп — явище набагато складніше, про що мова попереду. Втім, погодимося з тезою Стоуелла про “опросторений час” літературного імпресіонізму, який саме і відрізняє останній від живописного аналогу. “Письменник, — вважає Стоуелл, — не може повністю запозначити метод просторового мистецтва і використовувати його в часовій практиці літератури. Літературний імпресіоніст відступає од живописця і малює людську свідомість та акти її перцепції. Прозовий імпресіонізм є часовий процес, що розкриває як просторовий, так і часовий акт. Час поступово поєднує фрагмент опростореної перцепції, а свідомість опросторує вплив часу в окремі застигли моменти”.⁵ Ці особливості є елементарними ознаками імпресіоністичного хронотопу, який, однак, може ускладнюватись, обумовлюючи зміни в цілісності жанру.

В оповіданнях Ст. Крейна “Змія”, “Відкритий човен” та в “акварелі” М. Коцюбинського “На камені” спостерігаємо органічний перехід часу теперішнього, реального в час вічний — природний, біблійний, метафізичний. Так само “клаптиковий” простір переростає в модель-символ абсолютного буття. Це нагадує відоме положення Гегеля: “зараз” і “тут”, як тільки-но вони визначаються, відразу включаються в загальний час та простір і навпаки. Це пояснюється тим, що основним предметом уваги в імпресіонізмі є людське бачення та душа, яка, за Лейбніцом, Сковородою та Юркевичем, попри властиву їй індивідуальну природу, конденсує в собі психологічне, соціальне, духовне, сьогочасне, минуле, майбутнє, а також свідоме й несвідоме, — одне слово, віддзеркалює в собі всесвіт. Проте, “всесвіт”, “вічність” письменники розуміють по-своєму, а звідси й оригінальність художнього змалювання теперішнього часу й часу загального.

В “Змії” маємо підкреслено обмежений простір — на стежці посеред густого лісу людина на-

тикається на гримучу змію. Сама обмеженість ситуації — фатальна, що майстерно унаочнюється в реакціях-емоціях людини та персоніфікованій “точці зору” змії. Ці перші реакції й наступна битва за життя підносять реальний випадок до рівня одвічного, де постає вся історія стосунків людини й змії, освячена законом: “перемагає сильніший”. Водночас вічне тут вміщує й біблійний мотив, що, зважаючи на імпресіоністичну дилему знання-незнання, набуває особливого звучання. Та ось одвічний поєдинок скінчився, перемогла людина, і автор миттєво переключає загальну тональність в легко-побутову, а вічний час змінюється теперішнім, локальним. Ще глибше сягає фантазія митця у “Відкритому човні”. Засноване на автобіографічному факті, оповідання відтворює надзвичайну ситуацію: у малому човні посеред розбурханого океану знаходяться четверо, що дивом врятувалися після корабельної аварії. Їхні миттєві реакції на мінливу ситуацію, рефлексії, а також трагічний фінал трансформують реальний часопростір у певну модель людського буття взагалі, де природа абсолютно байдужа до людини, а доля прирікає останню на страждання й загибель. Отже, в згаданих новелах Крейна перехід реально-суб’єктивного часопростору в одвічний відбувається за екстремальних умов, а Абсолют, представлений природою, біблійним мотивом та фатумом, що ще раз засвідчує взаємодію пуританської та детерміністсько-біологічної традиції в авторській свідомості.

У творах М. Коцюбинського маємо дещо багатогранніший малюнок — саме тому акварель “На камені” викликала діаметрально протилежні оцінки критики. Так, А. Шамрай, А. Музичка, Ю. Савченко, Ф. Якубовський, відзначаючи барвисту екзотичність оповідання, вважали, що “письменник не заглиблюється в історію переживань героїв, не ставить своїм завданням викликати до них співчуття детальною аналізою їх емоцій (на що він такий здібний), бо ставить собі за мету накреслити примітивність інстинктивного буття, де все залежить від сил природи...”.⁶ Радянські критики Л. Іванов, Н. Калениченко, П. Колесник, А. Костенко твердили, що в оповіданні “конфлікт розкривається в його соціальній сутності. Мемет заплатив за Фатьму більше, ніж могли дати інші, і вважає її своєю власністю. Фатьма ненавидить Мемета, як рабіню — господаря. Любов до Алі... є водночас вибухом протесту”, отже акварель “побудовано на зіткненні усталених звичаїв і цупких забобонів з волею до щастя”, що точно відбивало реальний конфлікт того часу.⁷

Думаємо, що й ті й інші критики абсолютизують якийсь один аспект акварелі, тим самим руйнуючи її цілісний образ. Слід підкреслити, що твір, написаний з “точки зору” автора, є його імпресією татарського життя; саме тому Коцюбинський-імпресіоніст не створює звичайного портрета персонажа, а ніби розсилає кілька

барвистих деталей, що сугестують певний образ; так само автор не аналізує чуття героїв, а буде діалог, що своєю лаконічністю породжує певний підтекст; з тієї ж причини нема й біографічних “історій”, натомість бачимо розсипи подробиць щодо минулого героїв. Що більше художник аналізує та пояснює, то більше він спрощує людину й життя; імпресіоністична техніка “випадкового” штриха, якої дотримувався Коцюбинський, сприяла глибокій сугестації та асоціації, отже й можливості охопити ширший часопростір. Крізь одиничне входить загальне, що сягає безкінечності. Саме так і будується хронотоп акварелі “На камені”.

Передусім маємо невеличке татарське селище, що попри весь національний колорит, є первозданно патріархальним, вічним, незайманим, як сама Природа. Тому воно так органічно вписане в пейзаж, складає з ним єдине ціле. Як у природі час від часу піднімається буря і стихає, так і в татарському селищі дві ворожі групи то сваряться, то миряться, словом, живуть, бо таким є подих-рух абсолютної Природи. В цьому осередку спалахує кохання двох молодих людей, порушуючи одвічні патріархальні норми, несучи в собі соціально-духовний протест і волю до щастя. Проте дикий патріархальний інстинкт набагато сильніший, він люто, по-звірячому розправляється з порушниками усталеного, а Природа байдужа до цієї драми, бо для неї це лише звичайний вихор-буря, що неодмінно затихне. Саме тому кохання в творі зароджується під час бурі на морі, а гинуть герої, коли буря стихає. До того ж, вони буквально “поринають” у Природу: Фатьма — у “зойк чайок”, Алі — в море, а Природа при цьому бавиться й сміється. Таким чином, в акварелі “На камені” хронотоп локальний, теперішній трансформується в часопросторовий Абсолют-Природу, а кохання Алі та Фатьми, будучи індивідуально-чарівним, водночас є одвічним “вихором” абсолютного часопростору Природи.

Втім, відносно-абсолютний характер імпресіоністичного хронотопу далеко не вичерпує принципів його поетики. Слід, зокрема, вказати на часті випадки входження автобіографічного елемента. Звичайно, у певному розумінні більшість художніх творів автобіографічні; проте імпресіоністи особливо тяжіли до відображення власної душі. Візьмемо для прикладу роман Г. Джеймса “Крила голубки”. Праці американських джеймсовознавців, передусім Л. Ідела, дають змогу простежити вплив життєвих обставин на творчість письменника.

Сталося так, що Г. Джеймс-старший одружився на Мері Уолш, а її молодша сестра Кетрін, зачарована енергією і красномовністю чоловіка старшої сестри, переїхала жити в дім Джеймсів. Склалася своєрідна, повна внутрішнього драматизму, ситуація. У свідомості малого Джеймса мати Мері, природно, асоціювалася з усім найсвітлішим, найкращим, а тітка Кетрін — з усім

суворим, приземленим. Протиставлення чудового, піднесеного приземленому й деспотичному в жіночих образах перейде потім через усю творчість прозаїка. Прикметно, що в “Крилах голубки” героїню-“антагоніста” (нав’язливу, негідну жінку) звати Кейт (скорочення від Кетрін), а “позитивну” героїню — Міллі.

Далі в житті письменника склалося щось подібне до любовного “трикутника”. Ще в юнацькі роки Джеймс обожнював свою кузину Міллі Темпл, але вона дуже рано померла. Джеймс проніс пам’ять про неї через усе своє життя, так і не одружився. Він часто визнавався, що образ Міллі надихає його в творчості, а прекрасні героїні — Айзабел Арчер з “Жіночого портрета”, Міллі Тіль з “Крил голубки” — нав’язливі спогади про кохану ранньої юності. Друга жінка, Констанція Фенімор Уілсон, на думку Ідела, також відіграла велику роль у житті Джеймса. Її увага до письменника, дружнє ставлення мали не лише платонічний характер, і в свідомості Джеймса земна і вимоглива Констанція, певно, контрастувала “святій” Міллі. 1894 року Констанція померла, і для письменника це була тяжка втрата. Цього ж року виникає задум роману “Крила голубки”.⁸ Додамо також, що в образі Денпера, як слушно вважають американські фахівці, відбилися певні риси психічного складу самого автора: напружена, глибока спостережливість, лірична душевність, у поєднанні зі страхом перед “реальним життям” і, на думку Ідела, “страхом перед жінкою”. Ф. Матісен детально простежує, як все життя Джеймса формувало в ньому цей суперечливий комплекс.⁹

Зрештою, автобіографічний “трикутник” (чоловік і дві жінки) ліг в основу романної фабули, де герої в найзагальнішому плані дещо нагадують своїх прототипів: Кейт — напориста, земна, амбітна; Міллі — недосяжна, “свята” краса; Денпер — душевний, тонкий, пасивний. Проте Джеймс-художник кардинально трансформував цю модель. Він підкреслено звужив місце дії до меж англійського аристократичного салону-вітальні, де великосвітські особи елегантно й витончено плетуть підступні інтриги проти наївної й чарівної багатійки-американки (Міллі), намагаючись оволодіти її мільйонами. Зовні це нагадує “хронотоп салону-вітальні”, як його визначив М. Бахтін у творах Бальзака і Стендаля. Але по суті джеймсівський часопростір різко відрізняється од бальзаківського та стендалівського. В останніх маємо “сплетіння історичного та суспільно-публічного з приватним; поєднання приватної інтриги з політичною і фінансовою”, тобто “перехрещення історичного часу та біографічного”.¹⁰ У Джеймса панує душевно-суб’єктивний час індивідуальних героїв, в якому лише контурно, “натяком” проступає історичне, домінує ж загальне, моральне. Тому замість хронологічно об’єктивного розгортання сюжету в “Крилах голубки” маємо вирішальний момент життя, поданий крізь призму суб’єктивних

переживань героїв оповіді; замість взаємопереходів типових обставин у характері й навпаки, у Джеймса спостерігаємо самодостатні, надзвичайно багатогранні характери персонажів; замість реалістичної, соціально закоріненої істини маємо моральний релятивізм, за яким стоїть певна “вічна істина” — ідея існування в кожному з нас чарівного бажання сягнути “Крил голубки”, й усвідомлення ілюзорності, примарності цієї мрії.

Ведучи мову про хронотоп, доречно зупинитися на унікальному, багатшаровому часопросторі “Fata morgana” М. Коцюбинського. Критика здебільшого наголошує або на історично-біографічному хронотопі повісті, або на песимістично-екзистенційному. Так, на думку Н. Калениченко, “М. Коцюбинський у повісті “Fata morgana” простежує, як революція підносить маси, викликає у них бажання вчитися (вони мріють навіть про університет), розбуджує все краще, приспане довгими роками неволі. Народ у Коцюбинського — не пасивний “натопт”, а активний творець своєї долі, що вже цікавиться боротьбою робітників”.¹¹ Ф. Якубовський, навпаки, певен, що “Яка б не була глибока аналіза суспільних взаємин тодішнього села на сторінках “Fata morgana”..., усе-таки цій повісті притаманний брак перспективи, зневіра в реальності тих домагань селянських, що пройшли на сторінках твору”. Сама “назва “Fata morgana” як найкраще свідчить про песимізм, про зневіру автора, про повну неспроможність його зробити з твору якісь висновки, щоб синтезувати в площині раціональній, програмовій, громадсько-політичній”.¹²

Звичайно, в повісті М. Коцюбинського соціальний момент присутній, але не в такій загостреній формі, як це здається Н. Калениченко. Можна певною мірою погодитися й з Ф. Якубовським, заплочивши очі на його вимогу громадсько-політичних висновків у художньому творі. Але загалом зазначені думки, як і їм подібні, не висвічують належною мірою художній зміст “Fata morgana”. Взяти хоча б соціально-психологічний аспект. Автор обирає місцем дії окреме село, що в мініатюрі репрезентує всю країну в час революції 1905 року. На порівняно короткому часовому відрізку зображує визрівання, спалах і трагічний фінал народної активності, що вкупі з окремими індивідуальними та узагальнено-колективною “точками зору” породжує ефект розбурханого людського моря. Проте одразу ж, як слушно підкреслив П. Колесник, зіштовхуємося з певним “курйозом”: у творі про революцію немає звичного соціального конфлікту як основи сюжету. Ворога, пояснює вечний, — якого селяни ненавиділи, — поміщика, заводчика, куркуля — винесено за межі дії. Він майже не існує. “Значить, основою сюжету не міг стати реальний конфлікт антагонізуючих класових сил, який тоді у дійсності на селі існував”.¹³

І справді, художня логіка твору інша, а саме — імпресіоністична. Автор відтворює в індивідуальних образах численні надії, мрії, сподівання селян, а потім враз розбиває їх “реальністю”, що призводить до селянського бунту. Так, головний конфлікт твору — суперечність між людським “образом світу” й реальністю. Однак постає питання: що зумовило оті мрії-настрої людей, і яка саме “реальність” їх заперечила? Попри всю відмінність у селянських “точках зору” очевидно, що джерело їх єдине — трагічне відсторонення споконвічного хлібороба-українця від землі. Саме це відсторонення породжує одчайдушну мрію-бажання мати хоча б клаптик землі (Маланка), воно ж, з іншого боку, нівелюючи людину, інтенсифікує в ній дику силу, що трощить все навкруги (Гудзь), у людини м’якої природи воно викликає відмову од землі і живить надію на “фабрику” (Андрій), нарешті, саме в середовищі безземельного люду визріває й шириться соціалістична ідея (Гуца). Силою ж, яка відсторонює селянина від землі, у Коцюбинського виступає, по-перше, дикий тоталітарний капіталізм, а, по-друге, хоч як це парадоксально, утопічна соціалістична комуна, в яку селяни спочатку повірили, але скоро якимось одвічним хліборобським інстинктом збагнули, що й комуна Гуці ніколи не дасть їм землі, отже не дозволить зреалізувати себе як людину. Така екзистенційна безвихідь, що, по суті, заперечує саме життя, й штовхає село до вакханалії розбою.

Водночас страх перед можливими кривавими репресіями, інстинкт самозбереження свого майна разом з історично виплеканою рабською покорою обумовлюють моторошно-трагічний фінал повісті.

Як відомо, працюючи над твором, автор спершу збирався дати йому назву “Мужики”, але потім змінив її на “Fata morgana”, підкоривши всю образну систему повісті ідеї ілюзорності людського буття. Прагнучи до імпресіоністичної цілісності художнього часопростору, Коцюбинський надав твору відповідного обрамування: починається він з образу “Fata morgana”, а закінчується гіркими роздумами Маланки: “Все од неї тікає, все одвернулося. Був у неї Андрій — цілий вік гризлися з ним, а тепер нема вже й Андрія. Пестила мрію про землю, а земля встала проти неї, ворожа, жорстока, збунтувалася і втекла з рук. Як марево, поманила, і як марево, пезла”. Та “несподівано” художник додає штрих, що й досі бентежить критичну думку: “Важким холодним сном за хатою спала земля, а високо над нею тріпались зорі, наче в небесному акваріумі грали золоті рибки”. Одні фахівці вбачають у тому “небесному акваріумі” художній прорахунок митця, інші — вираз авторської віри в “світле майбутнє народу”... Але безсумнівно, що “небесний акваріум” абсолютно гармоніює з ідеєю “Fata morgana”, і разом зі всією художньою системою навіює думку про ілюзорність людського життя та байдужість

одвічного буття до долі людини, яка, неначе зоря, спалахне на небосхилі й згасне. Істина “*Fata morgana*” — в утвердженні багатозарового, неоднозначного часопростору людського життя, в обстоюванні “природного права” людини, в показі фатальної ілюзорності її мрій, в глибокому розкритті діалектики власності, тих сил, що нівечать життя людини.

Таким чином, можна визначити наступні принципи особливості літературного імпресіонізму. Насамперед, він має суб’єктивно-сенсуалістичний характер, хоча допускає присутність надосібно-абсолютного плану; крім того, він може набувати суб’єктивно-абсолютного характеру, поєднуючи автобіографічний елемент із фікційно-ро-

манним планом. В окремих випадках йому притаманна багатозаровість — історико-біографічна, філософська, метафізична. Підсумовуючи, зазначимо, що, на відміну од романтизму з його домінантою ідеально-трансцендентного часопростору, в імпресіонізмі суб’єктивний хронотоп переривається об’єктивним; на противагу соціальному, історико-біографічному часові реалізму, імпресіонізм демонструє душевно-суб’єктивний хронотоп, що асоціативно відбиває ознаки історичного часу, в той же час виходячи поза нього до самодостатніх індивідуальних та метафізичних рівнів, а також передбачаючи мікропростір, наповнений максимально душевно-суб’єктивним часом.

Примітки

¹ *Stowell Y.* Literary Impressionism. James&Chekhov.— The University of Georgia Press, Athens, 1980.

² Див.: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики.— М., 1975.— С. 235.

³ *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики.— С. 235—236.

⁴ *Stowell H.* Literary Impressionism. James&Chekhov.— The University of Georgia Press, Athens, 1980.— Р. 14—18.

⁵ *Stowell H.* Literary Impressionism. James&Chekhov.— Р. 15.

⁶ *Шамрай А.* Творчість Коцюбинського в літературному оточенні // Критика.— 1928.— № 4.— С. 78.

⁷ Історія української літератури кінця XIX — початку XX ст.— К., 1989.— С. 236—237.

⁸ *Edel L.* The life of Henry James.— Harmond Sworth, 1963.— Р. 120.

⁹ *Matthiessen F.* Henry James. The major phase.— New York, 1963.— Р. 26—30.

¹⁰ *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики.— С. 395.

¹¹ *Калениченко Н.* Українська література кінця XIX — початку XX ст. Напрями, течії.— К., 1983.— С. 80.

¹² *Якубовський Ф.* За справжні обличчя.— Харків, 1931.— С. 126.

¹³ *Колесник П.* Коцюбинський — художник слова.— К., 1964.— С. 238.

RESUME

In the article specific space and time text organization in the Ukrainian and American impressionistic prose is examined. Taking Bakhtin’s theory of chronotop as an essential genre-creative sign, S. Prygodiy from this point of view analyses works of Kotsyubyn’sky, H. James and other impressionistic writers.