

загостреність національного питання та акцентованим біографізмом. Особистісний стрижень скріплює ситуації, що сприймаються як варіації одного наскрізного сюжету, як голос непогамовної тривоги, що об'єднує голос авторського "я" з голосом народу: "Чи вірна наша, чи хибна дорога?" ("Похорон")<sup>42</sup>.

Отже, в єдине зливаються аспекти онтологічний, суспільно-політичний і психологічний, що особливо виразно ототожнення постійного Франкового псевдоніму Мирон з іменами його героїв у творах на теми роздвоєння, "наймів у сусідів" та валенродизму. Це вже царина неповторного Франкового світу, і паралелей з Достоєвським чи іншими письменниками шукати не доводиться. Утім, ця проблема виходить за межі нашої розвідки.

---

<sup>42</sup> Франко І. Збір. творів: У 50 т. — Т.5. — С.88.

## Роман ГОЛОД

### ПОЕТИКА ІМПРЕСІОНІЗМУ В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Доля імпресіонізму в українському літературознавстві мало чим різниться від долі його найближчих літературних "родичів" — натуралізму й експресіонізму. Естетика радянської доби в різні періоди виробляла різне ставлення до означених напрямів, хоча в цілому в естетиці, яку можна в повному значенні слова назвати "радянською", ці напрями особливою увагою дослідників не користувались. І якщо на початку ХХ ст. існування українського імпресіонізму було очевидним для таких дослідників історії української літератури, як І.Франко, М.Зеров, П.Филипович, С.Єфремов, то приблизно з 30-х років починається період замовчування імпресіоністичних тенденцій у розвитку українського літературного процесу. Зацікавлення українським імпресіонізмом зберігається переважно у представників діаспори (Черненко О. "Михайло Коцюбинський — імпресіоніст", 1977). В Україні ж реабілітація імпресіонізму починається в 90-х у працях Ю.Кузнецова ("Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ — початку ХХ ст." (1995), його ж у співпраці з П.Орликом, посібник для вчителя "Слідами феї Моргани..." (1990), В.Агеєвої ("Українська імпресіоністична проза", 1994).

Більшість істориків літератури пов'язує явище українського імпресіонізму з творчістю М.Коцюбинського. Однак на сьогодні очевидна вже низка імен письменників — не тільки наступників Коцюбинського, а і його сучасників, навіть попередників, творчість яких може розглядатися у співвіднесенні із згаданим літературним напрямом. І.Франко в художній практиці теж неодноразово звертався до прийомів і засобів зображення, властивих імпресіоністичному мистецтву.

Проблема напрямом того чи того Франкового твору щільно пов'язана із проблемою жанру. Розвиток літературного процесу довів, що різні літературні напрями мають власні системи найчастіше вживаних жанрів: романтизм надає перевагу ліриці та драмі; реалізм — великим епічним жанрам; модернізм повертається до ліризації та драматургії, культивує малу прозу. Імпресіонізм тяжіє також до малих прозових форм. У романі чи повісті цей напрям існує хіба що у вигляді живописних (як правило, пейзажних) імпресіоністичних вкраплень, які у структурі твору виконують локальну, епізодичну роль, задовольняючи потребу у змалюванні яскравого візуального пластичного образу, у створенні певного настрою тощо. Але справжньою "стихією" літературного імпресіонізму стала фрагментарна, безфабульна проза в різних її варіантах (поезія в прозі, етюд, шкіц). Психологічна проза, яка прийшла на зміну соціально-психологічній, вимагала концентрації авторської уваги на експресивно наповненому окремо взятому яскравому кадрі-фрагменті з неминучим ігноруванням фабульної, подієвої багатометражності епосу. Так зароджувалася безсюжетна проза.

Про своє існування вона заявила ще в романтизмі (поезія в прозі). В імпресіонізмі та експресіонізмі ця белетристика зазнала особливого розвитку.

У полеміці зі старими поглядами на літературу І.Франко відстоює право на існування фрагментарної прози, до якої звертається в контексті зацікавлення як натуралістичним, так й імпресіоністичним мистецтвом. Франко доводить В.Барвінському, що оповідання такої структури, як “Лесишина челядь”, можуть бути фрагментарними, “се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності, не потребуєчи накручувати, докомпоновувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті”<sup>1</sup>. Щодо задуму створити цикл “Галицьких образків” І.Франко зазначає: “...План, що лежав у основі всіх тих оповідань, — дати немов мозаїковою роботою виконаний образ нашої суспільності” (33, 401). Мозаїчність — ще одна ознака імпресіоністичної манери.

Фрагментарністю та мозаїчністю позначені як прозові, так і поетичні твори Франка, до того ж в обох формах літератури письменник вдало синтезує фрагментарність із циклічністю. Специфіка літературного циклу надає можливість об’єднувати життєвий матеріал спільною темою, метою чи способом висвітлення. Фрагментарність має протилежний вектор: до розщеплення єдиної структури на окремі елементи й концентрації творчої енергії на деяких із них. Таким чином Франко вдало збалансовує великий епічний обсяг із глибоким (часто психологічним) аналізом зображуваного, перебуваючи між відображенням типових явищ і заостренням уваги на їхніх найяскравіших проявах, між об’єктивним описом реальної дійсності та суб’єктивним потрактуванням окремих її епізодів. За таким принципом побудовані його поетичні цикли “Тюремні сонети”, “Галицькі образки”, “Жидівські мелодії”, “В плен-єрі” та ін. Звичайно, сама лише фрагментарність не переводить твір або цикл творів у розряд імпресіоністичних. Більшість із згаданих циклів своєю злободенністю, соціальною заангажованістю, загальною ідейно-естетичною спрямованістю значно ближчі до реалізму чи натуралізму. І все ж в окремих поезіях містяться філософські відступи, які демонструють світоглядну готовність автора сприйняти ідейно-естетичну доктрину імпресіонізму. Приміром, його ставлення до гармонійної різnorodності світу:

Нехай життя — момент  
і зложене з моментів,  
ми вічність носимо в душі;  
нехай життя — борба,  
жорстокі, дикі лови,  
а в сфері духа є лиш різnorodність!  
Різні тони, різні фарби,

різні сили і змагання,  
мов тисячострунна арфа, —  
та всім струнам стрій один.  
Кождий тон і кождий відтінь —  
се момент один, промінчик,  
але в кождому моменті  
сяє вічності брильянт (3, 36-37).

У цих рядках закодовано типово імпресіоністичне бачення світобудови як безмежного в часі та просторі нагромадження моментів і монад, пов’язаних між собою еманациєю духовності, гармонії, яку неможливо дослідити, послуговуючись науковими методами. До неї можна лише наблизитися у відчутті, коли “...мов перла, / в ум його западе на свободі / хоч часть тої поезії, / що розлилась в природі!” (3, 44).

Поетичний цикл “В плен-єрі” не обмежується декларацією можливості нового, заостреного сприйняття світу та відповідного витворення стану душі митця — усього того, що повинно творити необхідну передумову імпресіонізму. Франко йде далі, уведенням поняття “плен-єр” означаючи свою практичну спробу застосувати прийоми імпресіоністичного живопису в поезії. Саме ними, на нашу думку, створено низку пластичних образів:

В розколісаній уяві  
піднімаєсь ряд картин:  
гори в світлі золотому,  
фйолетова тінь долин,

річка, наче срібна стрічка,  
і скалистая стіна,  
шлях закурений, мов кладка,  
що у безвість порина... (3, 45).

<sup>1</sup> Франко І. Збір. творів: У 50 т. — Т.33. — К., 1978. — С.400. Далі подаємо в тексті том (курсивом) і сторінку.

Розрізнені фрагменти сплітаються в калейдоскопічну гармонію авторської ретроспективи, оживають в уяві поета як система моментальних суб'єктивних вражень, пропущених крізь призму його світосприйняття:

Все те не очима бачу,  
а в душі воно живе,  
все на крилах із гармоній  
світла й запаху пливе.

Чую, що се власний твір мій,  
хоч створив його не я;  
що се частя єства мойого,  
хоч не в ній душа моя (3, 46).

Образи спонтанно виникають і несподівано зникають, створюючи динамічну круговерть й залишаючи в поетовій душі сліди моментальних вражень.

Загалом у Франковій поезії імпресіоністичні вкраплення відіграють епізодичну роль. На наше переконання, більш імпресіоністична його проза.

Поглиблений варіант поєднання своєрідного кольористичного і звукового пуантилізму, т. зв. *auditio colorata* — кольоровий слух (термін, яким послуговувався сам І.Франко слідом за критиками журналу “Kunstwart”), використано для відтворення цілої гами мінливих почуттів і настроїв дитини у творі “Мавка” (1883):

“Хата, де жила Гандзина мати, стояла на самім краю села. З трьох боків, не дуже далеко, виднівся густий, темний, вічно тужливий ліс, що шумів раз у раз та заводив якусь таємничу пісню. Дивна то пісня. Деякі її ноти щемлять у серці, мов недавня ледве загоєна рана; інші рвуть думку з собою в темну пахучу безвість, у якийсь безмежний непрозорий простір; інші порушують самі глибокі і сильні струни в людській душі, будять бажання життя, енергію, охоту до невтомної праці, світлої будущини, а ще інші навівають якусь невідому глибоку тугу на серце. Гандзя родилася серед гомону тої пісні; відколи могла чути тони, чула найбільше її, і не диво, що та пісня причарувала всю її нервову істоту. В сні і на яві вона прислухалася до неї зимовими вечорами, коли ревла буря і ліс стогнав, як тисячі ранених на побоєвищу; любувалася нею весною, коли теплий вітер ледве-ледве ворухив вогкі ще, безлисті, а вже свіжими соками налиті гіллячки; прислухалася до неї в пекуче літнє полудне, коли вітру не було чутно, а проте по верхів'ях лісових дерев ходив якийсь таємний шепіт, мов зітхання або мов сонне лепотання задріманих на сонячній спеці дерев” (15, 91-92).

М.Легкий, аналізуючи оповідання І.Франка на дитячу тематику “Під оборогом”, доходить висновку: одна з найприкметніших рис Франкового імпресіонізму — це те, що “саме таким чином, переломлені через внутрішню оптику Мирона, доходять до нас мінливі картини світу”. Автор “якщо й одбігає від душі дитини, то зовсім недалеко, обмежуючись “непомітним” коментарем...”<sup>2</sup>, тобто “наратор в оповіданні втрачає ознаки всезнаючого, переміщуючись до чуттєвої сфери Мирона”<sup>3</sup>. Спробу ототожнити себе з персонажем, щоб сприймати світ *за посередництва щирого дитячого світосприйняття*, спостерігаємо і в оповіданні “Мавка”: “Ах, ось уже й ліс! Який тихий, величезний, понурий! Берези гріються на сонці і світять здалека своєю білою корою. Їх довгі віти, мов зелені коси, позвисали додолу і колишуться з вітром. Ось тут десь і мавки зараз будуть. Га, певно, поховалися перед Гандзею, але вона закличе їх, вони зараз повибігають, засміються голосно в своїх кутиках...”

— Мавко! Мавко! Я вже тут, тут, тут! Ходи, будемо бавитися!” (15, 95).

Із розвитком модернізму в малій прозі новела оточення або новела настрою (*nouvelle d'atmosphère*) починає домінувати над “новелою акції”. За І.Денисюком, “внутрішні душевні катаклізми, визрілі в атмосфері ліризovanого тла, вирішують тембр настроєво-психологічної новели”<sup>4</sup>. Літератор шукає доступу вже не так до почуттів (*sensations*) реципієнта, як до його відчуттів (*sensations*). І коли власне словесних художніх засобів виявляється замало, у пригоді стають ресурси інших видів мистецтва. Звідси, на думку

<sup>2</sup> Див.: Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка// *Українська філологія: школи, постаті, проблеми*: Зб. наук. праць Міжнародної наук. конф., присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському ун-ті. — Л., 1999. — Ч. 1. — С.204.

<sup>3</sup> Там само. — С. 205.

<sup>4</sup> Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. — Л., 1999. — С. 142.

дослідника, “йшло й звернення, започатковане ще романтиками, до суміжних мистецтв, намагання перенести, враховуючи специфіку словесного мистецтва, малярські й музичні образи та способи світосприймання. У такій атмосфері виокремлювались з хаосу дифузії літературних форм настроєві малюнки, що імітували малярські картини або музичні композиції”<sup>5</sup>. Тема синкретизму різних видів мистецтва була актуальною в європейській літературі впродовж усього XIX ст. Не обминув її увагою й літературний імпресіонізм, багато прийомів якого походять із живопису.

У Франка квінтесенцією “симфонічного жанру” або “поетичної концепції з музичним і малярським тлом” стала новела “Вільгельм Телль”. І.Денисюк вважає, що тут варто вести мову “не про поширений у німецькій літературі тип так званої мистецької новели (з її різновидами: малярська (Malernovelle) і музична (Musiknovelle), бо так іменувалися твори будь-яких структур, щоб тільки вони зображували малярство і музику [...] Музично-малярське тло в новелі Франка [...] є виявом душі героя. Тут ідеться про особливий, ліричний спосіб розкриття характеру у такому специфічному “розчині”, як музичні переживання чи пейзаж”<sup>6</sup>.

Межова ситуація вибору між двома протилежними світоглядними парадигмами — “рацію” та “емоцію” — зображена у “Вільгельмі Теллі” на стадії психологічного зламу головної героїні, яка раптово, зовні начебто не зовсім умотивовано, усвідомлює, що не кохає нареченого. Детермінанти тут внутрішні, заховані у сферу складних психологічних процесів, каталізатором яких стала вражаюча музика Россіні. Особливість новели в тому, що автор не подає передісторії стосунків між молодими людьми, як не подає й післямови до описаного інциденту. Його немовби не цікавить “історія”, його цікавить “момент”, а отже, вибір фрагментарного жанру найбільш адекватний. Час, простір і навіть кількість персонажів твору обмежені, тому концентрація події переноситься на нерозроблену у традиційному мистецтві площину — тло. Згадаймо, що в імпресіоністичному живописі, на протигагу класичному, тло, позбавлене, як і все полотно, ґрунтовки, водночас позбавляється й темних тонів, виходить із затінку на передній план картини, виконує повноправну, самодостатню роль поряд із центральним образом, а інколи ще й служить палітрою, на якій художник безпосередньо шукає потрібного відтінку, поєднуючи чисті кольори. У “Вільгельмі Теллі” тло теж оживає багатобарвністю не тільки й не стільки кольористичною, як звуковою. Звукове тло не відображає чи підсилює припливи та відпливи мінливого настрою героїні, а саме ці припливи та відпливи генерує:

“Але нараз тони затремтіли якось тривожно; серед загальної гармонії тут і там проривається пискливий дисонанс; чути глухі удари великого бубна, мов далекий гуркіт грому. Світло ламп мліє, тускліє — робиться якось душно, понуро, мов перед бурею. Розбурхана фантазія Олі чародійською силою снує нові образи. Широка ріка звужується, — грізні пошарпані скелі стісняють її. Хвиля, сперта і спінена, розбивається о кам’яні брили, що вистирчують зо дна ріки. Погідне небо помрячилося. Темні хмари засіли на сніжних чолах гір і перекидаються гнівними словами громів; часом чорні їх лица блискають огнем ненависті. Важко і тривожно робиться Олі” (16, 195).

Аналізуючи подібні пасажи у творі, І.Денисюк пише: “Звертають на себе увагу в новелі Франка асоціативні малярсько-музичні “внутрішні пейзажі” своїм синтетизмом засобів, почерпнутих з різних мистецтв. Пластично-опуклі, мальовничо-візуальні й водночас звукові, вони особливо настроєві”<sup>7</sup>. Асоціативна майстерність, яку автор трактату “Із секретів поетичної творчості” вважав необхідним елементом майстерності творчої, у “Вільгельмі Теллі” проявилася якнайповніше. Завдяки асоціативному мисленню літератор такого високого артизму, як І.Франко, здатний створити візуально й навіть тактильно відчутний образ музики: “Тінь-тінь-тінь-тінь — кавав акорд за акордом брильянтовими краплями, — і Оля почувла немов подув теплого леготу весняного, немов

<sup>5</sup> Денисюк І. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. // Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). — К., 1989. — С. 24.

<sup>6</sup> Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — XX ст. — С. 140 – 141.

<sup>7</sup> Там само. — С. 142.

ніжні, тихесенькі голоси дитячі, що так глибоко, так солодко гомонять в її серці” (16, 196).

Франкова майстерність у синтезуванні образотворчого та живописного мистецтв найяскравіше виявилася в його пейзажистичі. Багатобарвністю, експресивністю, ліричністю й високим естетизмом позначені описи природи у творах “На лоні природи”, “Щука”, “Мій злочин”, “Під оборогом”, “Неначе сон” та ін. Вершиною ж естетичної довершеності й стилістичної цілісності в типовій плернерній пейзажистичі письменника стало, на наш погляд, оповідання “Дріада”.

Уже тим, що народився як уривок із повісті “Не спитавши броду”, твір приречений на фрагментарність. “Дріада” — це один із тих моментальних спалахів тонко організованого естетичного чуття Франка-віртуоза, котрий розглядатимемо як певний коректив до, можливо, надміру категоричного його ж, Франка, висловлювання: “правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та плернеристи пера і чорнила” (31, 101). Адже кольористичною насиченістю описів “Дріада” здатна конкурувати з багатобарвністю картин імпресіоністичного живопису. Самі лише епітети на позначення кольору створюють довгий і різномірний ряд: “біла мряка”, “червоне світло”, “рожеве світло”, “рожево-сіре море”, “чорний вінець”, “золотий дощ”, “рожеві хмари”, “зелена гушавина”, “рожева заграва”, “ясноволові коси”, “блідо-зелена сукня”, “рожеве личко”, “густі золоті плями”, “багрові пасма”, “барвисте море”, “барвистий серпанок”, “срібнолуска гадюка”, “пишнобарвна тканина мрій”, “рожево-золота голова”, “рожево-зелена стяжка”, “рожево-зелена поява”, “рожево-золотисто-зелена загадка”.

Героїня Франкової “Дріади”, подібно до персонажів картин Огюста Ренуара чи Клода Моне, немов розчиняється в повітрі, кольорі та світлі: “Сонячне проміння рожевою загравою обливало її лице та золотило ясноволосі коси, вінцем покладені над висками. Решта постаті тонула в зелені; лише тоненька шийка, щільно обціплена ковніром блідо-зеленої сукні, трошечки виринала понад темнішу зеленю листя” (22, 101).

Класичному живописному імпресіонізму притаманне сміливе експериментування не лише з кольором, а й зі світлом і тінню. Сонячне проміння у “Дріаді” — незмінний супутник головного героя в його мандрівці з перших до останніх рядків твору: “Поміж розлогі буки тут і там продиралися вже і падали на землю золоті плями, довгі скісні нитки та стовпи — се було перше проміння сонця, що вихилилося з-за сусідньої гори. Ось один такий золотий стовп упав на саму стежку, куди йшов Борис, упав на його плечі і лагідним теплом доторкнувся його карку. Борис мимоволі зупинився, мов від дотику якоїсь м’якої, ніжної руки” (22, 98).

Поетика “Дріади”, особливо ж розглянута в контексті повісті “Не спитавши броду”, зберігає в собі виразні ознаки реалістичного мистецтва, однак, розглядаючи оповідання у статусі самостійного художнього твору, можемо констатувати, що домінантною тут стає поетика імпресіонізму. Іншими словами, Франкове оповідання — предтеча пізнішого, більш абсолютизованого, імпресіонізму, репрезентованого у творчості М.Коцюбинського. Тому “Дріада” має важливе значення не тільки естетичне, а й літературно-історичне.

Загалом художня практика І.Франка зафіксувала *documents humains* його звернення до поетики імпресіонізму, що в діалектичній єдності з теоретичним осмисленням доктрини цього літературного напрямку давало можливість письменникові цілісно впроваджувати здобутки імпресіонізму у власну творчість, а отже, і в український літературний процес.

Аналіз художньої спадщини І.Франка засвідчує, що імпресіонізм в українській літературі — не випадкове, а цілком закономірне, послідовне, зумовлене іманентним розвитком національного літературного процесу явище.

Отже, безпідставність і надуманість міфу про Франкову нібито опозиційність до новітніх напрямів у мистецтві очевидна: не барикади, а мости будував Каменярь між українською та європейською, “старою” й “ною” літературами. Інша справа, що був категорично проти того, щоб рух на тих мостах перетворювався на односторонній...