

## ПОЕТИКА ІМПРЕСІОНІЗМУ В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Доля імпресіонізму в українському літературознавстві мало чим відрізняється від долі його найближчих літературних “родичів” – натуралізму й експресіонізму. У радянський період усі вони були затавровані як нереалістичні, а отже, “ворожі” пролетарському мистецтву напрями. І якщо на початку ХХ століття існування українського імпресіонізму було очевидним для таких дослідників історії української літератури, як І.Франко, М.Зеров, П.Филипович, С.Єфремов, то приблизно з 1930-х років починається період замовчування імпресіоністичних тенденцій у розвитку українського літературного процесу. Зацікавлення імпресіонізмом зберігається переважно у представників діаспори (наприклад, книжка О.Черненко “Михайло Коцюбинський – імпресіоніст”). В Україні ж реабілітація імпресіонізму починається в 1990-х роках<sup>1</sup>.

Більшість істориків літератури зв’язує український імпресіонізм із творчістю Михайла Коцюбинського. Однак Іван Франко в художній практиці теж неодноразово звертався до прийомів і засобів зображення, характерних для імпресіоністичного мистецтва.

Проблема напряму того чи того Франкового твору значною мірою визначається проблемою жанру. Розвиток літературного процесу довів, що різні літературні напрями мають власні системи найуживаніших жанрів: романтизм віддає перевагу ліриці та драмі; реалізм – великим епічним жанрам; модернізм – повертається до ліризації та драми, культивує малу прозу. Імпресіонізм теж тягнє до малих прозових форм. У романі чи повісті цей напрям існує хіба що у вигляді малярських (здебільшого пейзажних) імпресіоністичних вкраплень. Відповідно, у структурі такого твору вони виконують локальну, епізодичну роль, як яскравий візуальний пластичний образ, засіб створення настрою тощо. Але справжня “стихія” літературного імпресіонізму – це фрагментарна, безфабульна проза у різних її варіантах (поезія в прозі, етюд, шкіц). Психологічна проза, прийшовши на зміну соціально-психологічній, вимагала концентрації уваги письменника на експресивному, окремо взятому, яскравому кадрі-фрагменті з неминучим ігноруванням фабульної, подієвої багатометражності епосу. Так зароджувалася безфабульна проза. Заявивши про своє існування ще в романтизмі (поезія в прозі), в імпресіонізмі та експресіонізмі вона набула особливого розвитку.

У полеміці зі старими поглядами на літературу І.Франко відстоює право на існування фрагментарної прози, звертається до неї в контексті зацікавлення як натуралістичним, так і 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 потребуючи накручувати, докомпоновувати та фальшувати, щоб натягти твір до рам заокругленої повісті”<sup>2</sup>. Про задум циклу “Галицьких образків” 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.

<sup>1</sup> Див.: Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1995; Кузнецов Ю., Орлик П. Слідами феї Моргани...: Вивчення творчості М.М.Коцюбинського в школі: Посібник для вчителя. – К., 1990; Агеева В. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994. – 165 с.

<sup>2</sup> Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1978. – Т.33. – С.400. Далі том і сторінку зазначаємо в тексті.

Фрагментарністю та мозаїчністю позначені як прозові, так і поетичні твори Франка. Причому в обидвох формах літератури письменник вдало синтезує фрагментарність із циклічністю. Специфіка літературного циклу дає змогу об'єднувати життєвий матеріал спільною темою, метою чи способом висвітлення. Фрагментарність має протилежний вектор: до розщеплення єдиної структури на окремі елементи і концентрації творчої енергії на деяких із них. Таким чином, Франко вдало збалансовує великий епічний обсяг із глибоким (часто психологічним) аналізом описуваного, між зображенням типових явищ і загостренням 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-ері” тощо. Звичайно, сама лише фрагментарність не переводить той чи той твір або цикл творів у розряд імпресіоністичних. Більшість із перерахованих циклів своєю злободенністю, соціальною заангажованістю, загальною ідейно-естетичною спрямованістю наближені до реалізму чи натуралізму. І все ж в окремих поезіях містяться філософські відступи, які демонструють світоглядну готовність автора сприйняти ідейно-естетичну доктрину імпресіонізму. Наприклад, його ставлення до гармонійної різномірності світу:

Нехай життя – момент	різні сили і змагання,
і зложене з моментів,	мов тисячострунна арфа, –
ми вічність носимо в душі;	та всім струнам стрій один.
нехай життя – борба,	Кождий тон і кождий відтін –
жорстокі, дикі лови,	се момент один, промінчик,
а в сфері духа є лиш різномірність!	але в кождому моменті
Різні тони, різні фарби,	сяє вічності брильянт (З, 36-37).

У цих рядках закодовано типово імпресіоністичне бачення світобудови як безмежного в часі та просторі нагромадження моментів і монад, зв'язаних між собою еманациєю гармонії, духовності. Її (гармонію) годі дослідити, користуючись науковими методами; можна лише наблизитися у відчутті, коли “...мов перла, в ум його западе на свободі хоч часть тої поезії, що розлилась в природі!” (З, 44).

“В плен-ері” – це не просто художній образ, а спроба застосувати прийоми імпресіоністичного малярства в поезії. Поет створює вервицю пластичних образів:

В розколісаній уяві	річка, наче срібна стрічка,
піднімаєсь ряд картин:	і скалиста стіна,
гори в світлі золотому,	шлях закурений, мов кладка,
фйолетова тінь долин,	що у безвість порина... (З, 45).

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

Все те не очима бачу,	Чую, що се власний твір мій,
а в душі воно живе,	хоч створив його не я;
все на крилах із гармоній	що се часть єства мойого,
світла й запаху пливе.	хоч не в ній душа моя (З, 46).

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

Мігнув сей чудовий образ	і мене за серце вхопив,
і щезає, і зника,	мов могутня рука (З, 46-47).

Але загалом у Франковій поезії імпресіоністичні вкраплення відіграють епізодичні ролі, художня проза його насичена імпресіонізмом густіше. Поглиблений варіант

поєднання своєрідного колористичного і звукового пуантилізму, так званий *auditio colorata* – кольоровий слух (термін, яким послуговувався сам Іван Франко вслід за критиками журналу “Kunstwart”) використано для відтворення цілої гами мінливих почуттів і настроїв дитини у творі “Мавка”:

“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 будучини, а ще інші навівають якусь невідомо 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; любивалася нею весною, коли теплий вітер ледве-ледве ворухив вогкі ще, безлисті, а вже свіжими соками наліті 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 задріманних на сонячній спеці дерев” (15, 91-92).

М.Легкий, аналізуючи інше оповідання Франка на дитячу тематику – “Під оборогом”, доходить висновку, що одна з найхарактерніших рис імпресіонізму в ньому та, 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>3</sup>, тобто “наратор в оповіданні втрачає ознаки всезнаючого, переміщуючись до чуттєвої сфери Мирона”. Спробу ототожнити себе з персонажем, для того щоб сприймати світ через *безпосереднє* світосприйняття дитини, спостерігаємо і в оповіданні “Мавка”:

“– Мавко! Мавко! – кричить Гандзя щосили. – Я вже тут, я зараз надбіжу, ще лише дрібочку, зачекай!

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 закликає 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 (*pouvelle d’atmosphère*) починає домінувати над “новелою акції”. За І.Денисюком, “внутрішні душевні катаклізми, визрілі в атмосфері ліризованого тла, вирішують тембр настроєво-психологічної новели”<sup>4</sup>. Літератор шукає доступу вже не так до почуттів (*sentiments*) реципієнта, як до його відчуттів (*sensations*). І коли, власне, словесних художніх засобів виявляється замало, то в пригоді стають ресурси інших видів мистецтва. Звідси, на думку 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

<sup>3</sup> Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Зб. наук. пр. Міжнародної наук. конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Л., 1999. – Ч.1. – С.204.

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

композиції”<sup>5</sup>. Тема синкретизму різних видів мистецтва була актуальною в європейській літературі впродовж усього XIX століття. Не обминув її увагою й імпресіонізм: згадаймо хоча б про його походження із живопису.

Квінтесенцію “симфонічного жанру” або “поетичної концепції з музичним і малярським тлом” у Франка становить 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 – “раціо” та “емоціо” – 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 геніальна музика Россіні. Автор (і це особливість новели) не цікавиться передісторією стосунків між молодими людьми так само, як і післямовою до описаного інциденту. Його взагалі не цікавить “історія”, його цікавить “момент”, а отже, вибір фрагментарного жанру найадекватніший. Час, простір і навіть кількість персонажів твору обмежені, отже, концентрація подієвості переноситься на неторкану в традиційному мистецтві площину – тло. Згадаймо, що в імпресіоністичному живописі, на відміну від класичного, 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 колористичною, як звуковою. Звукове тло не те, що відображає чи підсилює припливи та відпливи мінливого настрою героїні; воно 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 пасажі 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” виявилася

<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 – поч. XX ст. – С.140–141.

<sup>7</sup> Там само. – С.142.

якнайповніше. Завдяки асоціативному мисленню літератор такого високого артизму, як Франко, здатний створити візуально і навіть тактильно відчутний образ музики:

“Тінь-тінь-тінь-тінь — кавав акорд за акордом брильянтовими краплями, — і Оля почула немов подув теплого леготу весняного, немов ніжні, тихесенькі голоси дитячі, що так глибоко, так солодко гомонять в її серці” (16, 196).

Франкова майстерність у синтезуванні образотворчого та живописного мистецтва найяскравіше проявилася в його пейзажистиці; багатобарвністю, експресивністю, ліричністю та високим естетизмом позначені описи природи у творах “На лоні природи”, “Щука”, “Мій злочин”, “Під оборогом”, “Неначе сон” тощо. Вершину ж естетичної довершеності та стилістичної цілісності в типовій плернерній пейзажистиці письменника становить, на наш погляд, оповідання “Дріада”.

Твір, що народився як уривок із повісті “Не спитавши броду”, вже за походженням був приречений на фрагментарність. Можемо лише здогадуватися, що “Дріада” — це один із тих моментальних спалахів геніального естетичного чуття Франка-віртуоза, за які, можливо, карався докорами сумління Франко-позитивіст. Адже, зазначав він, “правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та плернеристи пера і чорнила” (31, 101). Колористичною ж насиченістю описів “Дріада” може конкурувати з багатобарвністю картин імпресіоністичного малярства. Чого варті лише епітети на позначення кольору: “біла мряка”, “червоне світло”, “рожеве світло”, “рожево-сіре море”, “чорний вінець”, “золотий дощ”, “рожеві хмари”, “зелена гущавина”, “рожева заграва”, “ясно-волосі коси”, “блідо-зелена сукня”, “рожеве личко”, “густі золоті плями”, “багрові пасма”, “барвисте море”, “барвистий серпанок”, “срібнолуksа гадюка”, “пишнобарвна тканина мрій”, “рожево-золота голова”, “рожево-зелена стяжка”, “рожево-зелена поява”, “рожево-золотисто-зелена загадка”.

Героїня Франкової “Дріади”, подібно до персонажів картин О.Ренуара чи К.Моне, немов розчиняється у 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 зелень листя” (22, 101).

Класичний імпресіонізм у малярстві відзначається сміливим експериментуванням не тільки 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 викилилося 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).

Хоча поетика “Дріади”, особливо ж розглянута в контексті повісті “Не спитавши броду”, і зберігає в собі виразні ознаки реалістичного мистецтва, однак домінує у все ж самостійному художньому творі “Дріада” поетика імпресіонізму. Іншими словами, Франкове оповідання — предтеча пізнішого, абсолютизованого імпресіонізму, репрезентованого у творчості того ж таки М.Коцюбинського. Тому “Дріада” має не тільки величезне естетичне, а й культурно-історичне значення.

Загалом художня практика Франка зафіксувала documents humains його звернення до поетики імпресіонізму, що в діалектичній єдності з теоретичним

осмисленням доктрини цього літературного напрямку давало змогу письменникові цілісно впроваджувати здобутки імпресіонізму у власну творчість, а отже, і в український літературний процес. Аналіз його художньої спадщини свідчить про те, що імпресіонізм в українському письменстві — не випадкове, а цілком закономірне, послідовне, зумовлене іманентним розвитком національного літературного процесу явище.

Зважаючи на це, хочемо ще раз наголосити на безпідставності й надуманості міфу про Франкову опозиційність до новітніх напрямів у мистецтві. Не барикади, а мости будував Каменярь між українською та європейською, “старою” та “новою” літературами. Інша річ, що він був категорично проти того, щоб рух на тих мостах перетворювався на односторонній...

*м. Львів*



## ЖУРНАЛУ “ВСЕСВІТ” – 80

**Колективу редакції журналу “Всесвіт”  
Головному редактору Олегові Микитенку**

*Дорогі колеги, друзі!*

*Маємо за честь щиро вітати Вас із ювілеєм.*

*Найстаріший український журнал іноземної літератури “Всесвіт” посідає особливе місце в літературному, науковому, культурному житті України. Він репрезентує світову літературу, формуючи наші смаки й погляди на світовий літературний процес, бо навіть у часи “залізної завіси” на його сторінках друкувалися кращі зразки високої літератури. Він орієнтує українського читача в безмежному океані іноземної літератури, виховує читачів на кращих її творах. Попри всі деформації від тривалої тоталітарної доби й донині, журнал друкує різножанрові твори знаних у світі й Україні письменників, учених, мистецтвознавців і має великий авторитет у наукових, викладацьких та літературно-мистецьких колах. Вісімдесят років плідної праці засвідчують невмирущість і невичерпність духовного потенціалу української нації в освоєнні скарбів світової культури, незнищенність одвічного потягу людей до прекрасного, доброго й мудрого Слова як образу людської Віри, Надії, Любові. Часопис став взірцем високого рівня перекладацької майстерності й української літературної мови.*

*Творчого Вам довголіття, державної підтримки, широкої популярності та міцного здоров'я, успіхів, щасливої долі кожному з Вас.*

*Редакція журналу “Слово і Час”*

*Слово і Час. 2005. №11*