

## ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

УДК 821.161.2“18/19”-32.02І.Франко.08

### СИНТЕЗ ІМПРЕСІОНІЗМУ ТА НАТУРАЛІЗМУ ЯК СТИЛЬОВА ДОМІНАНТА ФРАНКОВОГО ОПОВІДАННЯ “У СТОЛЯРНІ”

Роман Голод

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника  
вул. Шевченка, 57, 76025 м. Івано-Франківськ, Україна*

Предметом статті є дослідження елементів імпресіонізму та натуралізму в оповіданні Івана Франка “У столярні”. З’ясовуються жанрові, композиційні та стилістичні особливості твору.

*Ключові слова:* літературний напрям, творчий метод, поетика, жанр, імпресіонізм, натуралізм.

Історія світової літератури містить чимало доказів генетико-типологічної спорідненості позірно протилежних за своїми ідейно-естетичними постулатами напрямів – імпресіонізму та натуралізму. Ця спорідненість виглядає, принаймні, парадоксальною, бо ніжний меланхолійний настрій переважної більшості імпресіоністичних творів, зазвичай, на рівні асоціативного сприйняття опозиціонується із жорстким, фактографічним стилем, притаманним натуралізові. І все ж беззаперечним є той факт, що саме у доробку письменників-натуралістів дуже часто трапляються не лише імпресіоністичні вкраплення, але й цілі твори, ба навіть цикли творів, у яких поетика імпресіонізму є домінантною.

Так, у Франції, яку слушно вважають батьківщиною обидвох мистецьких напрямів, головний репрезентант (теоретик і практик в одній особі) натуралізму – Еміль Золя – вважав імпресіонізм “вікном у природу”, причому аналіз окремих творів письменника свідчить, що й він сам розглядав натуру крізь це “вікно”. Автор “Експериментального роману” товаришував із багатьма художниками-імпресіоністами: з Полем Сезаном він навчався в коледжі в Ексі; згодом дружні взаємини склалися також із Едуаром Мане (який, до речі, написав портрет Еміля Золя), з Камілем Пісаро, Клодом Моне, Огюстом Ренуаром. Зрештою, художники-імпресіоністи не випадково групувалися навколо письменників-натуралістів (Золя, Гюїманс, брати Гонкури): останні відстоювали право на існування нового мистецтва як у літературі, так і в малярстві. Причому робили це не тільки в теоретичних статтях, але і в художніх творах (“Імпресіонізм в романі” А. Доде, “Череве Парижа”, “Сторінка кохання”, “Дамське щастя”, “Творчість” Е. Золя, “Щоденник”, “Сестра Філомена”, “Жерміні Ласерте”, “Манетта Саломон”, “Актриса Фостен” Гонкурів, “Сестри Ватар”, “Навпаки” Гюїманса, “Сильна, як смерть”, “Життя” Мопассана тощо).

На існування, окрім діалектичної боротьби, ще й єдності між двома хронологічно та типологічно близькими напрямками мистецтва неодноразово звертали

увагу дослідники літератури у різні часи. На зламі XIX–XX ст. французький літературознавець А. Давид-Соважо, характеризуючи ставлення натуралістів до ролі уяви у творчому процесі, висловив тезу, яка видається навіть більш доречною щодо імпресіоністичного мистецтва. На його думку, ця роль “у тих, хто не підкорює її [уяву. – *Р.Г.*] розумові, тобто у натуралістів, полягає в тому, щоб отримувати враження безпосередньо від дійсності та передавати їх такими, які вони є у своїх творах...” [3, с. 85].

Сучасний науковець Д. Наливайко зачислює і натуралізм, й імпресіонізм до реалістичного типу творчості, підкреслюючи, що “близькість натуралізму й імпресіонізму неможливо пояснити, не беручи до уваги те, що обидва вони знаходяться в однаковому відношенні до реалізму і насамперед через нього зближуються між собою” [7, с. 110].

Поетикальну спорідненість двох напрямів літературознавці часто виводять із спільного світоглядно-філософського підґрунтя. Л. Гурова, наприклад, вважає, що “імпресіонізм – дитя матеріалістичного світогляду”, а “його світ, безсумнівно, позитивний”. Водночас науковець слушно підкреслює, що “світ цей не був таким, яким його бачив О. Конт, він не був світом замкнутого буття, але – становлення, руху” [6, с. 67]. Приймаючи загалом це твердження, зауважимо, що, на наше переконання, імпресіонізм, як і натуралізм, – дитя таки двох батьків: і матеріалізму, й ідеалізму. Причому ще й важко визначити, хто з “батьків” мав більший вплив на “виховання” кожного з “дітей”.

Як би не було, а очевидними типологічними тотожностями для обидвох напрямів є міметична основа (орієнтація на відображення, а не на вираження); принцип життєподібності й життєвідповідності (щоправда, саме життя імпресіоністи вимірюють і відображають інакше від своїх попередників натуралістів: не в зовнішніх матеріальних, а у внутрішніх духовних категоріях); демократизація тематики творів, а відтак і розширення арсеналу прийомів і засобів художнього зображення. Представники обидвох напрямів виступали проти будь-якого (класицистичного насамперед) доктринерства та схоластики, надмірного академізму в літературній творчості. На жанровому рівні і натуралізм, й імпресіонізм надавали перевагу фрагментарній прозі, оскільки саме фрагмент відкривав можливість сконцентрувати творчу увагу письменника на окремому, вирваному із потоку життя кадрі – “шматкові життя” (термінологією натуралістів) чи моментальному враженні (за імпресіоністами).

Усі зазначені тенденції у розвитку світової літератури не обминули й український літературний процес кінця XIX – початку XX століття. І хоча ніхто з вітчизняних письменників, на відміну від французьких майстрів пера, не наважувався проголосити себе адептом натуралістичного чи імпресіоністичного напрямів, все ж синтезоване поєднання елементів натуралізму й імпресіонізму характерне для творчості Івана Франка, Василя Стефаника, Михайла Коцюбинського, Володимира Винниченка. Найбільш цілісно (не тільки на рівні художньої практики, але й теоретичного осмислення) новаторські тенденції у розвитку вітчизняної літератури обстоював Іван Франко. Український письменник, так само, як і його видатні колеги по літературному цеху – брати Гонкури, Ф. Доде, Гі де Мопассан і навіть Е. Золя, попри декларування відданості реалістично-натуралі-

тичному напрямові літератури, цікавився й імпресіоністичним мистецтвом. Як зазначає Д. Наливайко, “Золя і ранні імпресіоністи сходились у тому, що надавали великого значення двом моментам: точному спостереженню і проявленню індивідуальності художника. Здавалось, що творчість імпресіоністів безумовно вкладається у відоме визначення раннього Золя, за яким мистецтво – це “шматочок природи, що розглядається крізь той чи інший темперамент” [7, с. 109]. Так само І. Франко звертає увагу на психологізм і настроєвість “нової” белетристики: “Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин – і тільки при допомозі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення. Властиво, те оточення їм мало інтересне і вони звертають на нього увагу лише тоді й остільки, коли й оскільки на нього падають чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати” [10, т. 35, с. 108]. Звідси постають ліризм і лаконізм, притаманні й імпресіонізові як складникові “новішої” літератури. “Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них, – зазначає Франко. – В порівнянні до давніших епіків їх [нову генерацію письменників. – Р.Г.] можна би назвати ліриками, хоча їх лірика зовсім не суб’єктивна; навпаки, вони далеко об’єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво, переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима” [10, т. 35, с. 108].

У статті “З останніх десятиліть XIX віку” І. Франко демонструє усвідомлення тенденції до перенесення натуралістичного фактографізму в емоційно-настроєву сферу в тогочасному літературному процесі. Зокрема про “новішу белетристику” він пише: “Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, – се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи. Не об’єктивне, протоколярне представлення мають на меті автори, а збудження в душі читачів аналогічного чуття чи настрою всякими способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії” [10, т. 41, с. 525–526]. Інерція натуралістичного об’єктивізму в імпресіонізмі збереглася у намаганні максимально *об’єктивно* передавати *суб’єктивно* сприйняття світу. Якщо в натуралізмі міметичний характер виявляється у фактографічному відображенні явищ зовнішнього світу, “шматків життя”, то імпресіонізм зорієнтований на фактографічне відображення вражень від явищ зовнішнього світу. Натуралістичний принцип перенесення “шматків життя” у літературу І. Франко розвиває в дусі часу: він допускає можливість комбінування атомів-фактів у художньому творі, а не тільки протокольний опис останніх; до того ж самі складники реальної дійсності мають дещо інший, ніж у натуралізмі, зміст: вони сприймаються не як реалії матеріальної дійсності, а як елементи психологічного сприйняття життєвих фактів – *враження*, а це вже характерна риса імпресіоністичного мистецтва. Реалістична вимога демократизації творчості, притаманна натуралізові відразу до рафінованого зображення дійсності у зрілого І. Франка втрачають самоцінність і самодостатність; вони отримують типово імпресіоністичний критерій доцільності – здатність чи неспроможність викликати враження. Відповідно, дрібні

деталі зовнішнього світу дедалі більше цікавлять його з точки зору здатності підсилити або послабити відповідний настрій. Зовнішній світ не деталізується, а передається максимально лаконічним і водночас точним штрихом; описи часто мають фрагментарний характер і нагадують етюди, нариси, шкіци.

У полеміці зі старими поглядами на літературу І. Франко обстоює право на існування фрагментарної прози, до якої звертається в контексті зацікавлення як натуралістичним, так і імпресіоністичним мистецтвом. Письменник, наприклад, доводить 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” [10, т. 33, с. 400].

Фрагментарністю позначена лєвова частка малої прози письменника. І першим вагомим експериментом І. Франка в цьому напрямі можна вважати вихід з-під його пера оповідання “Лесишина челядь” (1876), яке І. Денисюк характеризує як “незаокруглений” настроєво-фрагментарний твір” [4, с. 216].

“Лесишина челядь” цікава тим, що у ній гостра соціальна проблематика (у дусі реалістично-натуралістичної літератури) поєднується із структурними елементами ідилії. Останні ж легко абсорбують у себе поетику імпресіонізму. Причин сумісності ідилії та імпресіоністичного напрямку, на наш погляд, декілька. По-перше, це особлива часопросторова відрубність, самоцінність і самодостатність ідилії, яка нагадує в цьому аспекті імпресіоністичну фрагментарність. За М. Бахтіним, “печать циклічності, а отже, циклічної повторюваності лежить на всіх подіях цього [ідилічного. – Р.Г.] часу. Його спрямованість наперед обмежує цикл” [1, с. 359]. Ця часопросторова замкненість ідилії у *циклі* та імпресіонізму в *моменті* отримує свою самоцінність і самодостатність тільки з огляду на їхню асоціативну, настроєво-емоційну наповненість. По-друге, в ідилії так само, як і в імпресіоністичному мистецтві, немає основних і другорядних цінностей. Краса природи, кохання, народження, смерть, праця, їжа, вік, – усе це рівноцінні категорії, які заслуговують як на увагу митця, так і реципієнта. З цією рисою тісно пов’язана наступна, яку М. Бахтін визначає як “поєднання людського життя з життям природи, єдність їхнього ритму, спільна мова для явищ природи і подій людського життя” [1, с. 375]. Останні риси, як це не парадоксально, роблять жанр ідилії відкритим і для поетики натуралізму, оскільки прагнення митців зображувати навколишню дійсність безпосередньо з натури породжує своєрідний варіант ідилічного плєнеризму, при якому актуалізується техніка натуралістичного дрібнопису у відтворенні тих самих *ідилічних цінностей* – природи, кохання, народження, смерті, праці, їжі, віку тощо.

М. Бахтін виділяє чотири “чисті типи” ідилії: любовна, рільничо-трудова, ремісничо-трудова та сімейна [1, с. 373]. “Лєсину челядь” за цією класифікацією поза сумнівом можна означити як рільничо-трудова. Загалом жанр ідилії для І. Франка виявився продуктивним. Практично всі перелічені типи ідилії представлені в його творчості. Різною мірою ідилічністю позначені такі твори, як “У кузні”, “У столярні”, “Нєначе сон”, “Під оборогом”, “Малий Мирон” та ін. Власне, опо-

відання “У столярні”, яке і є об’єктом нашого дослідження, за цією класифікацією найбільше надається до номінування як ремісничо-трудова ідилія.

Щодо жанрової дефініції твору, то її неможливо визначити повною мірою, не взявши до уваги тієї обставини, що “У столярні” – це один із “розкиданих” у творчості І. Франка ретроспективних фрагментів, які, якщо їх зібрати до купи, мали би, за задумом автора, скластися у мозаїчну картину його “споминів” (принаймні, підзаголовки творів “У кузні” та “У столярні” на це чітко вказують). Зазначимо, що і в прозових, і в поетичних творах письменник неодноразово синтезує фрагментарність із циклічністю. Специфіка літературного циклу надає можливості узаконити регламентацію життєвого матеріалу, об’єднаного 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. Отже, І. Франко вдало збалансовує великий епічний обсяг із глибоким аналізом викроїного уривка; зображення типових явищ і загострення уваги на їхніх найяскравіших проявах; об’єктивний погляд на реальну дійсність та суб’єктивне потрактування окремих її епізодів. За таким принципом побудовані його поетичні цикли “Тюремні сонети”, “Галицькі образки”, “В пленері”; прозові цикли бориславських оповідань, “Галицьких образків” тощо. Зокрема, про задум створити цикл “Галицьких образків” автор зазначає: “...план, що лежав у основі всіх тих оповідань, – дати немов мозаїковою роботою виконаний образ нашої суспільності” [10, т. 33, с. 401]. Принагідно зазначимо, що мозаїчність – ще одна ознака імпресіоністичної манери.

Отже, “мозаїковою роботою” І. Франко хоче “зупинити” найважливіші чи найхарактерніші *миттєвості* свого життя, увіковічнити їх, залишити свої “спомини” потомкам, адже й “У кузні”, й “У столярні” вперше побачили світ 1902 року, тобто на схилі літ письменника. Письменник розуміє: “В житті, мов у довгій дорозі: що з воза впало, те пропало. А спомини, мов затурбований хазяїн, ідуть по довгих літах тою дорогою і шукають-питають давно загубленого” [10, т. 21, с. 171]. Знайти геть усе, розкидане на тій дорозі, звичайно, не вдається, але речі найяскравіші самі “виблискують” серед того “шпихліру”, яким заповнено підсвідомість людини, раз у раз повертаючи до себе увагу “хазяїна”.

Загалом ретроспективний хронотоп “споминів”, що резонує з жанрово-композиційними особливостями ідилії, налаштовує читача на ліричний меланхолійний настрій, на передчуття гармонії та умиротворення. Абсолютизований вияв такої м’якої імпресіоністичної манери письма притаманний молодшому поколінню письменників, а показовим у цьому аспекті твором можна вважати “Казку мого життя” Богдана Лепкого. Безперечно, “казка” Франкового життя не була такою доброю і поблажливою до свого “головного героя”, як Богданова. І справа тут не тільки у різному соціальному походженні письменників, як це намагалися повсякчас підкреслювати у радянський період (саме *не тільки*, бо і цей чинник не варто повністю ігнорувати). Більшою мірою впертий, непримиренний і непоступливий характер Івана Франка – людини, яка до останніх років життя зуміла зберегти юнацький максималізм, отой каменярьський дух, що, власне, й допоміг йому стати духовним лідером нації, – перетворив “казку” його життя на сувору “правду”. Можливо, через це Франкові казки (як літературний жанр) дуже часто напи-

сані не для дітей, а для дорослих, адже значна їх частина не тільки розважального, але й морально-дидактичного, соціально- та національно-політичного характеру. Так само Франкові ідилії завдяки введенню в твір гострого соціального моменту нерідко перебувають на межі переходу в свою протилежність – антиидилію. Це стосується, скажімо, і згадуваної вже “Лесишиної челяді”, і основного об’єкта нашого дослідження – оповідання “У столярні”. *Соціальна заангажованість ідилії* – це, присутньо, “Тюремні сонети” навиворіт; це те ж, позірно безглузде, поєднання несумісних форми та змісту, контрастних понять, що, в результаті, спільно дають нове уявлення. Саме завдяки майстерному застосуванню зазначеного прийому І. Франкові вдається навіяти реципієнтові відчуття дискомфорту, примусити читача напружено вдивлятися у позірно ідилічні картини дійсності та образи персонажів у пошуках прихованого за ними соціального підтексту. І. Приходько вважає, що асоціативність “Лесишиної челяді” “схована” саме у тих штрихових замальовках-характерах, що можуть “вибухнути”. Жанр твору літературознавець визначає як “різновид образка з елементами хроніки та мікродрами”, саме “завдяки отій насиченості, сконцентрованості потенційно вибухових моментів у ньому” [8, с. 31]. І “Лесишина челядь” (1876), і “Малий Мирон” (1879), і “У столярні” (1902) закінчуються однаковим “вибухом” мінорного настрою, пов’язаного з усвідомленням проблеми соціальної несправедливості, що панує у суспільстві. Але “важке зітхання” Митра – “Гірка моя доле!” – через неможливість побратися з коханою дівчиною, чи зітхання автора – “Бідний малий Мирон!..” – від передбачення “незавидної долі”, що чекає на обдаровану дитину у майбутньому, видаються підготовленими усім попереднім ходом оповіді, тоді як соціально заангажований фінал “У столярні”, який структурно збігається з останнім і найменшим шостим розділом оповідання, нагадує автономний, сказати б, фрагмент у фрагменті Франкової мозаїчної картини дрогобицького ремісничого передмістя. Вочевидь на початку ХХ ст. (час написання “У столярні”) письменник сміливіше, ніж у сімдесяті роки ХІХ ст., експериментував із імпресіоністичною роздробленістю окремих структурних елементів художнього твору, і це засвідчує відповідні тенденції в еволюції його естетичної свідомості. Відносна “відрубність” кожного фрагмента давала змогу авторові сконцентрувати творчу увагу на розрізаних, емоційно насичених уривках спогадів про своє перебування “на станції у Кошицької”. Зібрані докупи в одному художньому творі, ці уривки у цілості сплітаються в єдину імпресіоністичну картину, але це не означає, що й у кожному окремому епізоді поетика імпресіонізму теж мусить домінувати. Скажімо, аби підсилити соціальний мотив у фінальному розділі оповідання “У столярні” та вразити читача глибиною трагізму долі Кошицької, Франко вдається до старого, неодноразово апробованого у попередній творчій практиці митця натуралістичного фактографізму, описуючи, як страшно виглядала Кошицька в останні роки життя (“зі-в’яла, зжовкла, лице покрите зморшками, пальці покорчені, та повикручені ревматизмом”), і як “хороба відняла їй ноги, і вона не могла навіть ходити за жебраним хлібом, а мусила повзати на руках, волочачи немічні ноги за собою” [10, т. 21, с. 188].

Поетика натуралізму домінує і в іншому розділі твору, там, де йдеться про страшну, сповнену крові та мучительства, сцену вбивства різником телят.

Цілков у дусі натуралістичного біофізіологізму читається, зокрема, Франкове зацікавлення проблемою садо-мазохістської психопатології у цьому розділі.

Телята "... лежали тихо, безпомічно, не пручалися, а тільки своїми синіми, меланхолійними очима гляділи немов у німім остовпінні на сю огидну нору, куди в невідомій цілі придвигав і закинув їх отсей жидок" [10, т. 21, с. 175]. Коли телята, немов люди, "якимось дивним інстинктом зрозуміли, що їм грозить, почали пручатися і кидатися, а далі забеготали жалібно обоє в один голос". Франко в усіх деталях описує, як різник, приступивши до одного телятка, "клякнув одним коліном на його тілі з такою силою, аж... реберця захрустіли" [10, т. 21, с. 175]. Після чого "жидок узяв його голову, підніс її догори і закрутив так, що мордочка оперлась о його коліно, а очі на момент зустрілися з моїм поглядом. Потім звільна черкнув ножем по випруженій шийці. Острий ніж входив у тіло, далі, глибше, поки з-під нього не вибризла рубінова струя крові, мінячися до сонця блиском дорогого кришталю. Різник, перетявши за одним разом шию теляти до половини, виняв ножа з рани і обтер о голову теляти, яку в тій же хвилі кинув на землю. Теля почало кидатися, поки гаряча кров косицею біла з його рани. Жидок дивився на ту кров з якоюсь демонською радістю, і знов на його лиці заграва ідіотичний усміх" [10, т. 21, с. 175–176].

Реальна сцена вбивства тварин навряд чи була значно довшою у часі від змальованої І. Франком. Автор детально, до найменших дрібниць, описує всі стадії страшної картини, яку запам'ятав ще у дитинстві. Очевидно, картини жорстокості мають здатність гіпнотично впливати на підсвідомість людини, тому й "рубінова кров телят" упродовж багатьох років "блиском дорогого кришталю", виблискувала у калейдоскопі Франкових "споминів" так само, як і ті епізоди перебування "на станції у Кошицької", які "світяться" добром, гумором, красою, творчістю, зрештою, так само, як вияскравлюються у пам'яті дивовижні ружі, які допомагав вимальовувати цьоці на скринях малий Івась.

Тим ружам, як і процесу їхнього створення, І. Франко присвятив окремий, п'ятий розділ твору. Змістова та поетикальна значущість цього розділу виходить далеко за межі окремо взятого оповідання, оскільки проливає світло на цілий пласт письменникових творів імпресіоністичного спрямування: знайомить нас із початками його "кольорознавчих студій". Адже, як слушно зазначає О. Сербенська, "Франкове бачення, відчуття і сприймання барви має свою динаміку. Прагматичний бік кольору І. Франко пізнав у "цьоці" Кошицької – властительки у Дрогобичі столярної майстерні" [9, с. 436].

Письменникове зацікавлення проблемами кольористики слід розглядати саме в контексті імпресіоністичної художньої системи, бо заглиблення у психологічний світ і генетичний зв'язок з образотворчим та іншими видами мистецтва зумовили активне використання в літературному імпресіонізмі словесних засобів відтворення кольорів, світлотіней, звукових барв і тонів, що передають зміну внутрішніх почуттєвих станів автора [5, с. 21]. Можна сказати, що кольористика в імпресіонізмі стала настільки важливим компонентом, що висловлена у "Щоденнику" братів Гонкурів теза – "живопис – це не малюнок; живопис – це фарби" – із малярства перекинулася і на літературу. У цьому сенсі палітра п'ятого розділу оповідання здається особливо багатою. І тут маємо не тільки по-натуралістич-

ному детальний опис процесу створення потрібних фарб (розтирання на кам'яних плитах бляйвайсу та жовтої охри, приготування олійної фарби, змішування жовтої та синьої фарб для отримання зеленої), але й авторське інформування щодо власних кольористичних смаків і вподобань: “Мене найбільше радували, – пише І. Франко, – ті місця, де були більші хляпи якої-будь чистої краски, головню цинобру та синьої фарби. Бляйвайсу я не любив, жовта фарба була мені ненависна...” [10, т. 21, с. 185]. Як бачимо, ще у дитинстві в естетичній свідомості письменника формувалися певні асоціативно-настрійні установки щодо різних кольорів і відтінків, щоб згодом неодноразово проявитися в художніх творах письменника. Ключову підказку для розуміння всього кольористичного спектра у творчості І. Франка підмітила у його “Столярні” О. Сербенська. У статті з промовистою назвою “Кольороназви у прозі Івана Франка” вона, зокрема, зазначає: “Цю, ще з дитинства, відразу до жовтого, виявляємо в багатьох місцях Франкових писань. Кольоративи на позначення жовтизни вібрують переважно чимось негативним, пов’язані з нужденним, неприємним” [9, с. 436]. Натомість “у зеленому митець бачив символ “здоров’я, сили, краси і надії”. Це переважно щось приємне для Франкового ока й душі, барва рідної землі у час її оновлення та життєвого буяння” [9, с. 438]. На доказ постійності позитивного ставлення І. Франка до зеленої барви науковець наводить один із наймальовничіших пейзажних творів письменника, виконаний у техніці *a la pleine aire*: “Враження гарного акварельного малюнка, виконаного у зелених та рожево-золотих тонах, справляє мініатюра “Дріада” – фрагмент незакінченої повісті “Не спитавши броду”. Зелені плями на канві твору згущуються, висвітлюються, вирізняючись на тлі інших барв, відтінюючись ними” [9, с. 438]. Справді, навіть дівчина-мрія, міфічна дріада в однойменному творі письменника асоціюється в головного героя з “рожево-зеленою появою”:

“Та тут у пишнobarвну тканину його мрій замішалася якась нова нитка. Майнула зразу мельком, а далі якось тягом рожево-золота головка в рамці сутої зелені і з якимось зеленим продовженням, що губилося десь у зеленому тлі малюнка. Мов комета з рожево-золотою головою і зеленим хвостом. Вона визирнула – здавалося Борисові – з одного вікна його мрійного палацу, а потім визирала, щораз частіше, з усіх альтанок, із усіх доріжок, із усіх закутків, тяглася рожево-зеленою стяжкою рівнобіжно з усіма пасмами його мрій” [10, т. 22, с. 107].

Як відомо, однією з характерних ознак імпресіонізму є тенденція до поєднання на рівні художнього твору різних видів мистецтва. Франкова майстерність у синтезуванні літератури та живопису найяскравіше проявилася в його пейзажистичі. Багатобарвністю, настроєвістю, ліричністю та високим артизмом позначені, окрім “пейзажно-музичного любовного етюда” (жанрова дефініція І. Денисюка) “Дріада”, плернерні твори Франка “На лоні природи”, “Шука”, “Мій злочин”, “Під оборогом”, “Неначе сон” тощо. Відтак, для глибшого розуміння символіки кольору в цих творах знайомство з оповіданням “У столярні” буде зовсім не зайвим.

“На станції у Кошицької” Франко отримав також свої перші “уроки” нестандартного, нешаблонного малярства. Адже “цьоцині” малюнки “визначалися нечувано сорокатим добором фарб і дивовижними контурами цвітів. Щоправда, і



одно й друге не виходило з утертого здавен-давня шаблону, але “цьоця” любила при малюванні давати волю руці і підмінювати фарби” [10, т. 21, с. 184]. “Цьоцин” “живопис” супроводжувався, як правило, “набожними піснями”, мажорний чи мінорний настрій яких неодмінно впливав на характер малюнку. Результатами “цьоциних” творчих “експериментів” поставали “шедеври”, яких “рисунок і кольори могли б здивувати й найдикішого дикаря” [10, т. 21, с. 185]. І хоч “із висоти літ” письменник іронічно ставиться до “невибагливого смаку” “мисткині”, все ж, згадуючи, яке враження справляли її малюнки на нього в дитинстві, зізнається: “Я зразу дивився з великою набожністю на ті “цьоцині” артистичні вправи, подивляв її штуку й смак і любувався довершеними творами” [10, т. 21, с. 185]. Звичайно, примітивне малювання Кошицької не претендувало на лаври високого мистецтва, хоч високе не раз набирало наснагу в примітивному, наївному, але щирому та безпосередньому народному мистецтві (приклад Марії Приймаченко, перед геніальністю якої схилив голову Сальвадор Далі, в цьому аспекті є показовим). Мабуть, “цьоця” і уявити собі не могла, що її невинну звичку “при малюванні давати волю руці і підмінювати фарби” залежно від настрою колись іменуватимуть імпресіоністичною манерою, навколо якої поважні мистецтвознавці розгортатимуть справжні інтелектуальні баталії. Одну з таких суперечок І. Франко описує в оповіданні “*Odi profanum, vulgus*”, вперше надрукованому в “Літературно-науковому віснику” 1899 р. разом із іншими творами письменника під промовистим заголовком “В плен-ері. Вірші і проза Івана Франка”. Прихильник нового мистецтва Артист виступає проти об’єктивізму в мистецтві, бо, мовляв, митець не може бути об’єктивним, оскільки “малює так, як уміє, як його навчили, після старих шаблонів”. Тому слід бути щирим і зізнатися: “віримо тільки в свої нерви і в свою фантазію”. Поміркуваніший у поглядах на мистецтво Професор іронічно додає: “І в зелені коні, червоні дерева, помаранчову траву і кармінове небо”. Але Артист наполягає на своєму: “У все те! Передаємо вам наші суб’єктивні враження та й годі. Більше не годен вам дати ніхто; всі інші тільки оббрижують вас” [10, т. 21, с. 83].

Безперечно, “цьоця” була щирою, безпосередньою та суб’єктивною у своєму малярстві і це можна, перефразовуючи І. Франка, назвати тим мимовільним, несвідомим імпресіонізмом, конечним у творчості кожного митця. І хоч зрілому І. Франкові багато в чому імпонувала виражена і поміркувана позиція Професора (він не безкритично ставився до “безідейного імпресіонізму найновіших французів та бельгійців”, а “кольористичні оргії”, в яких любувалися сучасні йому “декаденти та пленеристи пера і чорнила”, і зовсім засуджував), усе ж складається враження, що “цьоцин” здоровий творчий авантюризм інколи прокидався і в ньому і спричинював створення таких нетипових для своєї доби “майстерверків”, як “Дріада”, “Поки рушить поїзд”, “Син Остапа”, “Неначе сон” та ін.

Зрештою, невизнання правил і норм у мистецтві (ще одна спільна типологічна риса натуралістичного й імпресіоністичного напрямів) стала загальноприйнятною в кінці XIX – на початку XX ст. Цю тенденцію в тогочасному літературному процесі з вражаючою прозорливістю підмітив І. Франко: “Література в її цілості чим раз більше починає ставати неподібною до школи, де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чим раз більше подібна до життя, де ніщо не

повторюється, де нема правил без виїмків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безконечна різноманітність явищ – течій” [10, т. 41, с. 525]. Письменник переконаний: “все має право доступу до штуки”; і “не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використовує і представить їх, яке враження він викличе при їх допомозі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси” [10, т. 31, с. 118]. У знаменитому трактаті “Із секретів поетичної творчості” Франко, по суті, з’ясовує особливості імпресіоністичної естетики: “...В артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір, і якими способами артист зумів досягнути те враження” [10, т. 31, с. 118].

Розглянуті ідеї І. Франка збігаються із спільним для натуралістів та імпресіоністів положенням про відмову від зайвого теоретизування, бо відтворення дійсності художник повинен базувати тільки на презентації того, що він у ній бачить, а не того, що він про неї думає. Митець в імпресіонізмі є посередником між світом і людьми, своєрідним місіонером естетизму, покликання якого – розкривати людям таємницю краси цього світу. Митець в натуралізмі – стенограф, що веде точний протокол дійсності. Тож завдання в обидвох однакове – зняти умовності, схеми і штампи, нагромаджені між мистецтвом і дійсністю, досягти прямого, не опосередкованого ніякими умовностями, правдивого сприйняття природи та життя. В основі творчості представників цих напрямів – принцип живого і безпосереднього контакту з природою. Не випадково Д. Наливайко зазначає, що головне завдання в імпресіоністів таке ж, як і в реалістів (натуралізм за його-таки класифікацією теж належить до реалістичного типу творчості), – досягнення справжньої правди в мистецтві [7, с. 163].

Безперечно, імпресіонізм і натуралізм мають багато “точок дотику”, спільних рис, зумовлених генетико-типологічними особливостями розвитку напрямів. Імпресіонізм, який утверджувався у боротьбі з натуралістичною доктриною, парадоксально успадкував і розвинув окремі її положення. Продемонструвати діалектичну єдність позірно протилежних за своїми ідейно-естетичними настановами напрямів можна творчим доробком класиків світового натуралізму – Емілія Золя, братів Гонкурів, Пі де Мопассана, – які були небайдужими і до нового імпресіоністичного мистецтва. Так само й Іван Франко, який в Україні значною мірою причетний до популяризації творчості вищезгаданих авторів, свідомо чи підсвідомо використовував прийоми та засоби художнього зображення з арсеналів обидвох художніх систем. Довести цю тезу ми спробували на основі аналізу лише одного твору українського письменника.

Мікростудія оповідання “У столярні” дає підстави для висновків про причини вияву генетико-типологічної спорідненості натуралізму й імпресіонізму саме в цьому творі Івана Франка. Їх, на наш погляд, декілька.

1. *Жанрова специфіка.* Фрагмент у жанровій ієрархії обидвох напрямів займає провідні позиції. “Спомини” ж фрагментарні за самою своєю природою. Причому автор може протоколювати окремі “шматки життя” (натуралізм), а може так само фактографічно описувати враження від “шматків життя” (імпресіонізм). У різних розділах “У столярні” натрапляємо на обидві манери. До того ж у ремісничо-трудовій ідилії, якою, по суті, є аналізований твір, навіть найдрібніші деталі

життя, побуту і праці героїв мають бути описані з натуралістичною скрупульозністю. Водночас самоцінність і самодостатність усі ці деталі отримують лише з огляду на їхню асоціативну, настроєво-емоційну наповненість.

2. *Пошук оптимальних засобів художнього зображення.* І натуралісти, й імпресіоністи солідаризувалися з тезою братів Гонкурів про те, що “мистецтво – це збереження у вищій, абсолютній, закінченій формі якоїсь миті, якоїсь ледь вловимої людської особливості” [2, с. 539]. Франкові “спомини” відтворюють найяскравіші миттєвості його побуту “на станції у Кошицької”, і в цьому сенсі “цьоцині” дивовижні “ружі” та “рубінова кров телят” однаково просилися на папір. А що провадили ці спогади, відповідно, “у світ краси й гидоти”, то не дивно, що письменник вдається в одному випадку до поетики імпресіонізму, а в іншому – натуралізму.

3. *Особливості індивідуального стилю письменника.* Однією з визначальних рис творчого методу І. Франка є синтезуюча здатність, завдяки якій письменнику вдавалося поєднувати елементи різних, часом діаметрально протилежних за своїми ідейно-естетичними настановами напрямів (романтизму та реалізму, реалізму та натуралізму, натуралізму та імпресіонізму тощо) на якісно вищому рівні художнього узагальнення. Так само майстерно І. Франко поєднував позірно непоєднувані елементи форми та змісту художніх творів (жанр сонета і натуралістичний зміст у “Тюремних сонетах”, жанр ідилії й соціальна заангажованість у “Лесишиній челяді”, “У столярні”). До особливостей творчого методу письменника слід зачислити і демократичність в аспекті вибору прийомів і засобів художнього зображення, його невизнання схоластичних правил і норм у мистецтві, що за духом теж відповідало поетикальним настановам натуралізму й імпресіонізму.

Звичайно, чітку межу між натуралізмом та імпресіонізмом важко провести навіть в окремо взятому художньому творі, оскільки обидва напрями виробили подібну техніку письма (фактографічне відображення *дійсності* в натуралізмі та *вражень від дійсності* в імпресіонізмі). І все ж ми спробували довести, що генетико-типологічна спорідненість натуралізму й імпресіонізму наявна не тільки на рівні теоретичного моделювання, а й у художній практиці митців, і докази цього можна зокрема віднайти й у “Столярні” Івана Франка.

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М: Художественная литература, 1975. 504 с.
2. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. М., 1964. Т. 1. 710 с.
3. Давидъ-Соважю А. Реализмъ и натурализмъ въ литературе и въ искусстве. М., 1891. 350 с.
4. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ століття. К., 1981. 214 с.
5. Зарубіжна література / За ред. О. М. Ніколенко, Н. В. Хоменко, Т. М. Конєвої. К., 1998. 320 с.
6. Импрессионисты, их современники, их соратники: [Сборник]. М., 1976. 319 с.
7. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. К., 1985. 365 с.
8. Приходько І. Поетика “Лесишиної челяді” І.Франка // Укр. літературознавство. 1989. Вип. 52. С. 29–33.
9. Сербенська О. Кольороназви у прозі Івана Франка // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССL. Праці Філологічної секції. Львів, 2005. С. 430–448.
10. Франко І. Збір. творів: У 50 т. К., 1976–1986.

**THE SYNTHESIS OF IMPRESSIONISM AND NATURALISM  
AS STYLISTIC DOMINANT OF FRANKO'S STORY  
"IN THE JOINER'S SHOP"**

**Roman Holod**

*Vasyl Stefanyk PreCarpathian National University  
Shevtchenko st., 57, Ivano-Frankivsk 76025, Ukraine*

The object of the article is the investigation of impressionistic and naturalistic elements in Ivan Franko's story "In the Joiner's Shop". Genre, contexture and stylistic features of the work of art are shown here.

*Key words:* literary trend, creative method, poetics, genre, impressionism, naturalism.

**СИНТЕЗ ИМПРЕССИОНИЗМА И НАТУРАЛИЗМА  
КАК СТИЛЕВАЯ ДОМИНАНТА РАССКАЗА И. ФРАНКО "В СТОЛЯРНИ"**

**Роман Голод**

*Прикарпатский национальный университет имени Василя Стефаника  
ул. Шевченко, 57, г. Ивано-Франковск 76025, Украина*

Предметом статьи является изучение элементов импрессионизма и натурализма в рассказе Ивана Франко "В столярни". Определяются жанровые, композиционные и стилистические особенности произведения.

*Ключевые слова:* литературное направление, творческий метод, поэтика, жанр, импрессионизм, натурализм.

Стаття надійшла до редколегії 04.05.2009  
Прийнята до друку 20.10.2009