

## МІКРОСТУДІЯ ФРАНКОВОГО ОПОВІДАННЯ “ПОКИ РУШИТЬ ПОЇЗД” У СВІТЛІ ТЕОРІЇ ІМПРЕСІОНІСТИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Випуск 1 (29).

Голод Р. Мікростудія Франкового оповідання „Поки рушить поїзд” у світлі теорії імпресіоністичного мистецтва; 12 стор.; кількість бібліографічних джерел – 7; мова – українська.

**Анотація.** Статтю присвячено дослідженню елементів імпресіонізму в оповіданні Івана Франка “Поки рушить поїзд”. З’ясовуються жанрові, композиційні та стилістичні особливості твору.

**Ключові слова:** літературний напрям, стиль, поетика, жанр, імпресіонізм.

Невеличкий за обсягом (усього 5 сторінок) шедевр малої прози Івана Франка “Поки рушить поїзд” цікавий передусім новаторством у царині поетики. Оповідання – значною мірою експериментальне як у контексті індивідуального творчого методу письменника, так і загалом для тогочасного літературного процесу в Україні. Проте “експериментальне” – зовсім не означає “випадкове”, “штучне”, “суперечне” попередньому історичному розвитку. Навпаки, характерною ознакою зламу століть у національній (як, зрештою, і в світовій) літературі є пошук нових форм і засобів художнього зображення, які б відповідали новим реаліям у сфері духовного та матеріального розвитку людства. Письменники молодшої генерації нерідко з юнацьким максималізмом закликали до радикальних змін, до відмови від усього, з їхньої точки зору, “застарілого”, “традиційного”, “народницького” в літературі, до прийняття нового “модерного” світосприйняття і стилю творення у мистецтві.

Звичайно, І. Франко, який однаково шанобливо ставився і до традицій, і до новаторства у літературі, який відчував діалектичну нерозривність цих двох категорій, не міг дозволити собі таких радикальних декларацій. Як справедливо зауважує Н. Шумило, “вчений-ерудит, письменник широкого діапазону, І. Франко з висоти знань різночасових культур у західноєвропейському модернізмі вбачав лише один з багатьох можливих шляхів, а точніше, одну із стежок подальшого розвитку літератури і, можливо, не найвідповіднішу українському менталітетові” [7, с. 776]. Однак неспростовним є і той факт, що модерні тенденції у світовому мистецтві не залишилися поза увагою першорядного українського теоретика, історика та критика літератури. Навіть більше, як правдивий позитивіст-експериментатор Іван Франко намагається віднайти у світовому модернізмі раціональне зерно, придатне для культивування на національному ґрунті. На доказ – численні звернення як на рівні літературно-критичної рецепції, так і художньої практики письменника до ідейно-естетичних здобутків імпресіонізму, символізму, експресіонізму. Власне, у світлі теорії імпресіоністичного мистецтва, на наш погляд, і необ-

хідно розглядати генетико-типологічні особливості оповідання “Поки рушить поїзд”.

Про обізнаність І. Франка з ідейно-естетичною доктриною імпресіонізму свідчить цілий ряд літературно-критичних праць письменника. Наприклад, у статті про німецькомовний журнал “Der Kunstwart” він звертає увагу на цікаву статтю під назвою “Що таке малювання “en plein air””, надруковану в дванадцятому номері цього журналу [6, т. 27, с. 277]. Як відомо, малювання “en plein air” культивували саме художники-імпресіоністи. Зрештою, український письменник є автором однойменного поетичного циклу, у якому подекуди робить спроби застосувати прийоми імпресіоністичного малярства у поезії.

Власиво, разом із “плерною” манерою літературний імпресіонізм успадкував від свого малярського відповідника один хибний рецептивний стереотип: ніби-то праця митця “у плері” обов’язково мусить бути пов’язана з пейзажистикою “на лоні природи”, подалі від міської колотнечі та гамору. Канонічним прикладом імпресіонізму саме такого штибу в українській літературі є геніальне “Intermezzo” М. Коцюбинського, у якому природа і місто протиставлені одне одному, причому агресивність “ревучих потоків людського життя”, спрямовану щодо “зеленого безмежжя природи”, символізує залізниця – “залізна рука города”. Багатобарвність, експресивність, ліричність та високим артизмом позначена близька до імпресіоністичної (а подекуди таки імпресіоністична) пейзажистика у творах І. Франка – “Дріада”, “Лешишина челядь”, “Мавка”, “На лоні природи”, “Щука”, “Мій злочин”, “Під обогом”, “Неначе сон” тощо.

І все ж плерна манера не заперечувала урбаністичної чи індустріальної тематики. Першопочатково вона покликана була максимально зблизити митця з предметом зображення, з його (предмета) часопросторовою “аурою”. Прагнення працювати “на відкритому повітрі” виводило художника з обмеженого простору майстерні, надавало йому можливість, залучаючи всі органи чуття (за Франком “змисли”), безпосередньо й цілісно відтворювати емоційну картину світу. І не важливо, чи це стосувалося краси природи, чи урбаністичної тематики, чи новинок індустріалізації та науково-технічного про-

гресу. Навіть на хрестоматійно відомій картині Клода Моне “Враження. Схід сонця” перші сонячні промені висвітлюють у передранковій темряві силуети достатньо нових за тодішніми технічними мірками кораблів. Великі художники та реформатори живопису, імпресіоністи були дітьми XIX століття, періоду прискореного науково-технічного розвитку та прогресу. Тому й урбаністична тематика широко представлена у творчості Огюста Ренуара, Поля Сезанна, Жоржа Сера, Вінсента Ван Гога. Залізниця, залізничні мости, вокзали, поїзди ставали об’єктами зображення на полотнах Каміля Піссаро, Едуарда Мане, Гюстава Кайбота, Клода Моне. Останній створив цілу серію із вісімнадцяти картин, об’єднаних назвою “Вокзал Сен-Лазар”. На полотнах зображено пасажирів і працівників залізниці, архітектуру вокзалу, металічну конструкцію скляного даху, поїзди, а також випущені локомотивами густі хмари диму та пари, які, на переконання маляра, у поєднанні з відповідним освітленням якнайкраще передавали “ефект туману” в живописі.

Оповідання, яке і за тематикою, і за стилістикою цілком заслуговує титулу “Франкового Сен-Лазар’а”, вперше надруковано в журналі “Літературно-науковий вісник” 1898 року під назвою “Заким рушить поїзд”. Без жодних текстуальних змін, але із заголовком “Поки рушить поїзд” твір уміщено в збірці “На лоні природи і інші оповідання” (Львів, 1905).

Передусім зазначимо, що проблема напряду того чи того Франкового твору тісно пов’язана з проблемою жанру. Різні літературні напрями мають власні системи найчастіше вживаних жанрів: романтизм віддає перевагу ліриці; реалізм – великим епічним жанрам; модернізм повертається до ліризації та драматургії, культивує малу прозу. Справжньою “стихією” літературного імпресіонізму є фрагментарна, безфабульна проза у різних її варіантах (поезія в прозі, етюд, шкід). Фрагмент надавав письменникові можливість сконцентрувати творчу увагу на експресивно наповненому, окремо взятому, яскравому кадрі-фрагменті з неминучим ігноруванням фабульної, подієвої багатометражності епосу. Так започатковувалася безсюжетна проза. Про своє існування вона заявила ще в романтизмі (поезія прозою). В імпресіонізмі та експресіонізмі ця белетристика зазнала особливого розвитку. Оповідання “Поки рушить поїзд” очевидно тяжіє саме до такого фрагментарного, з ослабленою сюжетною лінією гатунку творів. Власне кажучи, класичним, канонічним оповіданням цей твір назвати важко. Таке жанрове визначення номінально закріпилося за ним із авторського подання, як уже зазначалося, у виданні 1905 року під загальною для ряду творів “вивіскою” – “...і інші оповідання”. Жанрова дефініція, яка, на наш погляд, найбільше відповідає генологічній природі твору “Поки рушить поїзд” – *етюд* (невеликий за обсягом, безсюжетний твір настроєвого характеру). У творі чітко проявилася загальна тенденція літературного розвитку зламу віків, коли новела

настрою (*nouvelle d'atmosphere*) починає домінувати над “*новелою акції*” і коли письменники шукають доступу вже не так до почуттів (*sentiments*) реципієнта, як до його відчуттів (*sensations*). І якщо власне словесних художніх засобів виявляється замало, то у пригоді стають ресурси інших видів мистецтва. Звідси, на думку І. Денисюка, “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” [2, с. 24].

Жанрово-композиційні особливості твору безпосередньо пов’язані з його змістовим наповненням. “Поки рушить поїзд” – це розповідь про декілька миттєвостей однієї, майже казкової, метаморфози – пробудження, а властиво, чарівне оживлення, залізного локомотива під назвою “Черепаша”. На описі калейдоскопічних змін різних фаз цього дивовижного перетворення побудована композиційна матриця твору та його образна система. Спочатку “Черепаша” ще спить – “холодна, нечутлива, мов заклія царівна в скляній труні”; “крізь скляний дах її труни” чимраз цікавіше заглядає “молодий день” [6, т. 20, с. 70]. Від сонячних поцілунків залищальника та копіткої праці палячів, що розкладають вогонь у її “залізному нутрі”, “Черепаша” починає прокидатися. Поступово вона набирається сил і вже незабаром стає подібною на “величезного залізного коня”. Потужна, повносила “Черепаша” сичить, “мов тисяча лютих гадюк”; “всіма своїми частинами грає, бринить, мов муха, зловлена в павутину”; “мов дикий звір”, готується зірватися з місця, скочити і побігти, погнати в безвісті [6, т. 20, с. 72]. І врешті-решт цілком оживає машина в русі: “А “Черепаша” на чолі поїзда не йде, а пливе, бринить, фукає, робить боками, тремтить, сипле іскри, бухає димом і парою, мов жде не діждеться тої хвили, коли буде могли вповні розігнатися, розбігтися, показати свою силу” [6, т. 20, с. 73].

Отже, маємо справу зі своєрідними біоритмами оживленої чи то буденною працею робітників-залізничників, чи технічною думкою інженерів-конструкторів, чи творчою уявою та фантазією автора-оповідача, а найімовірніше – їхніми спільними зусиллями – ще донедавна холодної купи заліза. Для підтримання цієї типово імпресіоністичної ритміки та динаміки письменник вдається до відповідних поетикальних прийомів і засобів художнього зображення:

1. Повторення рефреном фраз із дієсловами на позначення різних фаз спокою: “Черепаша” ще спала”, “Черепаша” стояла холодна, нечутлива, мов заклія царівна в скляній труні”, “машина ще спала”, “Черепаша” стоїть і жде”; та руху: “Черепаша” іде!” (3 рази), “Черепаша” рушила” (2 рази), “рушила і немов завагалася”, “Черепаша” дрогонула”, “вона стрепенулася”, “Черепаша” сунулася”, “Черепаша” не йде, а

пливе, бринить, фукає, робить боками, тремтить, сипле іскри, бухає димом і парою, мов жде не діждеться тої хвили, коли буде могти вповні розігнатися, розбігтися, показати свою силу” [6, т. 20, с. 73].

2. Ритмічне вживання окличних, питальних речень, звертань, модальних часток і вигуків для підтримання постійної емоційної напруги: “Черепаша їде!”, “Ну, стара, спиш?”, “Ану-но, покажися, як ти виглядаєш!”, “Ах, як же я смачно спала!”, “Тов, дітоньки! Не туди вам дорога! Будьте ласкаві, он туди, у той толок, у той порожній вал! Сміло! Сміло! Самі собі відчиняйте дверці! Не ждїть, дітоньки, аж вам хтось відчинить. І не бійтеся, що там трохи тісно. Тільки сміло! Тільки далі! Потїснїться трохи, бо в тїй тіснотї ваша сила. Тільки там ви пізнаєте, хто ви і що можете!” [6, т. 20, с. 71].

3. Ускладнення синтаксичних конструкцій довгими рядами однорідних членів речення, серед яких нерідко зустрічаються епітети, метафори, порівняння, художні означення, синонімічні лексеми, прикметники на позначення кольорів, тобто засоби, які в літературі виконують ту саму роль, що у малярстві багаторазове нанесення на полотно дрібних мазків, котрі, об’єднуючи власні розрізнені ритми у спільну експресивну динаміку, здатні викликати враження своєрідного “візуального резонансу”: “слабенькі, синьо-рожеві, напівсонні ще усміхи природи”; “прищіпки, гачки, кляпи, шруби – все те заблищало на сонці, заіскрилося”; “пустити в рух сю величезну, сконцентровану, скажену та притім вповні опановану силу”; “глядить своїми скляними, підсліпуватими очима на безконечну, рівну дорогу” тощо.

4. Повторення морфологічно, синтаксично чи семантично споріднених слів (порядкових числівників, прислівників, дієслів), що підсилюють враження ритмічності, черговості, послідовності дій або зміни різних часових фаз того чи того процесу: “Вони чистили її, підмазували колеса, вигрібали попїл із паленища, наповнювали водою котел. Рівночасно два палячі з гуркотом накидували в тендер кам’яного вугля, перекидаючися якимись не дуже приязними словами. Ось надїшов і машинїст і почав щось поратися коло машинерїї, тут підмазуючи оливою, там стукаючи невеличким молотком, там знов відчиняючи і замикаючи якусь кляпу” [6, т. 20, с. 70]; “фукнула раз, потїм другий, третїй, а далї, фукаючи частїше, частїше, частїше, вийшла з шопи”; “ї пішло фукання часто, частїше, ще частїше, поки його не заглушив гуркїт поїзда, стук колїс о шини, брязкїт ланцюгів і якорів, уся ота колосальна, дика та могутня музика поїзда, що входить у рух” [6, т. 20, с. 72].

5. Вживання звуконаслідувальних слів типу “тра-ра-ра!”, “фу-фу-фу-фу!” тощо.

Синкретичний характер імпресіоністичного мистецтва проявляється у творі, як уже зазначалося, гармонійним поєднанням тактильних, зорових і слухових “зміслів”, апелюванням до *кольорового слуху* реципієнта – так званого *auditio colorata* (термін, який Франко запозичив із опублікованих у “Der Kun-

*stwart’i*” праць Германа Бара). Про мистецтво слухом “бачити” барви писав також у творі “На крилах пісні” М. Коцюбинський. Зв’язкові поезії та музики, поезії та малярства у знаменитому трактаті “Із секретів поетичної творчості” І. Франко присвятив окремі розділи. Синкретичний характер імпресіонізму в літературі проявляється легше, ніж у пріоритетно зорієнтованому на зорові враження малярстві. Для прикладу – характерний уривок із Франкового твору: “Але “Черепаша” стояла холодна, нечутлива, мов заклїята царївна в скляній труні. Крізь скляний дах її труни заглядав чимраз цікавіше молодий день; його зеленкуватї скляні очї почали звільна наливатися зразу сріблястим, далї золото-рожевим блиском. Крім шелесту щїток, котрими чищено машину, брязкоту залїзних лопат і гуркоту вугля в тендерї, не було чути нічого” [6, т. 20, с. 70].

Загальновідомо, що саме художники-імпресіоністи здійснили кольористичну революцію в образотворчому мистецтві. Вони відїшли від практикованої віками натуралістичної скрупульозності у підборї абсолютно відповідних дійсності “природних” кольорів. На відміну від adeptів академічного малярства, реформатори-імпресіоністи пропагували суб’єктивний підхід у виборї кольору, вони не боялися експериментувати з останнім, доводячи, що колір може передавати не тїльки фактуру, але й емоційно-настрєве враження від неї. Тому на їхніх картинах нерідко зустрічаються, скажімо, білі коні, намальовані зеленою фарбою, синї, червонї, зеленї обличчя людей тощо. Відстоюючи принципи індивідуалїзму та суб’єктивїзму в мистецтві, імпресіоністи нерідко доходили до солїпсїзму у власній інтерпретацїї предметів і явищ навколишньої дійсності.

Смїливе використання рїзких насичених кольорів зустрічаємо і в обсервованому творі Франка: “Його груба висока фігура ясно відрисувалася на тлі сходового неба, облитого величезною пурпуровою пожежею з золотим, тепер уже аж до білостї розжаренем низом. В тїм світлї кругле, товсте надкондукторове лице виглядало мов налите вогнем, а його чорна густа борода була немов перетикана пурпуровими нитками” [6, т. 20, с. 70]. Складається враження, що Франко, теж у дусї імпресіоністичної техніки живопису, не шукає відповідного відтїнку, змішуючи на палїтрі фарби, а досягає необхідного кольористичного ефекту, поєднуючи безпосередньо на полотні (чи то пак, на сторїнцї!) чистї насиченї кольори: “Дим синявими клубками вився з ватри, псотливо залїтав палячевї в червонї, кров’ю підбіглї очї” [6, т. 20, с. 71]; “його зеленкуватї скляні очї почали звільна наливатися зразу сріблястим, далї золото-рожевим блиском” [6, т. 20, с. 70].

Як і художники-імпресіоністи, Франко на своїх літературних картинах важливого значення надає грї світла й тїні: “Крізь грубе, ровковане, зеленкувате скло, з якого був зроблений дах шопи, просочувалися першї хвилї лїтнього досвітка, тї слабенькі, синьо-рожеві, напівсонні ще усміхи природи. До шопи вони

доходили вдесьтеро слабше, ледве помітно, сіро-зеленкуватими проблесками. В тих проблесках літкуватий грубий комин машини і її кремезний круглий хребет зарисувалися серед темряви якимись фантастичними контурами” [6, т. 20, с. 69]. М’яке, лагідне поранкове освітлення у творі Франка навіює асоціації з уже згадуваною картиною Клода Моне “Враження. Схід сонця”: “Крізь відчинену браму бухнула до шопи широка хвиля світла, – не того різкого, сонячного, бо сонце ще не зійшло, а того лагідного, поранкового, що пліло просто з безмірної синяви неба, з рожевих рум’янців і золотих проблесків сходу, від блілого місяця, що, запізнившись насеред неба, немов не знав, що робити з собою, чи сховатися де, чи світити, чи загаснути. При тім світлі видно ся було в шопі досить добре, і робітники почали поратися біля “Черепихи” [6, т. 20, с. 69-70].

Темрява та світло не просто мирно “уживаються” в межах одного й того самого опису; вони контрастують, поборюють і водночас гармонійно доповнюють одне одного, утворюючи нероздільну діалектичну єдність протилежностей: “Спочиваючи на трьох парах масивних сталевих коліс, вона бовваніла в ряді інших машин, потонувши долішньою половиною свого тіла в густій пільмі, що залягала простору шопу. Тільки горішня часть шопи легенько розвиднювалася” [6, т. 20, с. 69]. Або: “Зігнувшись, він потону в темнім гирлі палинища і почав розкладати огонь” [6, т. 20, с. 70]. Лексема “гирло” викликає певні звукові асоціації: *гирло-горло-горнило*, – темін, яка може проковтнути, поглинути і яка одночасно ховає у своєму череві-горнилі вогонь. Та й не дивно: про залізну “Черепиху”, яка лише у сплячці була схожа на свого доброго, лагідного, вайлуватого, прототипа-родича із живої природи і яка поступово перетворювалася на його антипода, на монстра – “величезного залізного коня”, на “тисячу лютих гадюк” автор пише: “Та підійдіть до неї ближче! Вона вся аж пашисть тасмним огнем”. Або: “Вона без руху, але бачачи, як сказано б’ється її металевий пульс-манометр, як люто вищить її нутро, так і боїшся, що ось-ось вона зірветься з місця, скочить, мов дикий звір, і побіжить, пожене в безвісті” [6, т. 20, с. 70]. Поєднання в часопросторі Франкового твору різних образів-іпостасей “живої” Черепихи нагадує накладання в живописі імпресіоністів на площину однієї картини поглядів із різних точок зору, з різних ракурсів на один і той самий об’єкт зображення. Щоправда, для живопису характерне власне накладання, статика, а в літературі є можливість відобразити тяглість часову, почергову зміну іпостасей, усі етапи перетворення “Черепихи” на величезного залізного коня.

До типово імпресіоністичної гри світла й тіні у творі Франка додається ще й типово імпресіоністичне, таке, що у деяких представників напряму доходило до одержимості, бажання “намалювати повітря” чи створити в живописі (у Франка – в літературі) “ефект туману”: “ось легкою струйкою понеслися з труби перші клубки білої пари”; “з боко-

вих її вентилів бухнула пара”; “вона свиснула скажено, зашипіла, мов тисяча лютих гадюк, затемнила сонце на хвилю клубами пари і бовдурами диму”; “Черепиха”... бухає димом і паром”.

Експериментуючи з кольором, художники-імпресіоністи виробляють специфічну техніку крапкового нанесення фарби. Перевагою ж літературного імпресіонізму була можливість доповнювати кольористичний пуантилізм своєрідним варіантом звукового. В аналізованому творі Франкові вдається розрізнені “крапкові” звуки об’єднати в єдину мелодію “колосальної, дикої та могутньої музики поїзда, що входить у рух”. В “оркестрі” деригента-віртуоза величезна кількість життєвих “музичних інструментів”: “заспані голоси, гуркіт стільців, протяглі позивання, плюскіт води, котрою робітники промивали заспані лиця...”; “гуркіт поїзда, стук коліс о шини, брязкіт ланцюгів і якорів”. На єдиний лад їх настроює залізничний “камертон”: “Тра-ра-ра! – заграла трубка надкондуктора”. Замість метронома – ритмічне “фукання” машини: “фукнула раз, потім другий, третій, а далі, фукаючи частіше, частіше, частіше, вийшла з шопи”; “Машиніст торкнув “Черепиху”. Свист – аж у вухах залящало. Шипіння – аж боки машини мов надулися з натуги. А потім фу! фу! фу-фу! фу-фу! фу-фу-фу-фу!” [6, т. 20, с. 73]

На відміну від малярства, в літературному імпресіонізмі з’являється можливість гру світла й тіні доповнювати грою шуму й тиші. У партитурі Франкового твору *fortissimo* одних “партій” (“в палинищі гудів і тріщав уже чималий огонь”; “дзвеніла залізна шуфля”; “бухнула пара, сичачи страшенно”; “клацнув ручкою”; “вона свиснула скажено, зашипіла, мов тисяча лютих гадюк”; “люто вищить її нутро”; “забрязчав перший дзвінок” тощо) гармонійно чергується з *piano* (“та ось у кітлі почулося легеньке булькотання, мов несмілий ропіт якогось нового, ще слабого і несвідомого життя”; “щось, мов важке зітхання, стрепенулося в її залізному нутрі”) та різними за тривалістю *паузами* інших партій (“не було чути нічого”; “робітники робили своє діло мовчки...”; “робітники не відповідали нічого”; “в кітлі було ще тихо”).

Численні експерименти імпресіоністів у царині поезії зумовлені концептуальною спрямованістю напряму проти академізму, схоластики, консерватизму в мистецтві. Поїзди, залізничні вокзали не випадково ставали об’єктами уваги представників напряму у малярстві та в літературі. Залізничний транспорт, як і деякі інші тогочасні здобутки науково-технічного прогресу, символізував епохальні зміни не тільки в галузі матеріального виробництва, але і в мистецтві. Це технічне диво несло в собі загрозу для класицистичного “часопростору”: залізничні ущільнюють час, скорочують простір, змінюють пейзаж, викликають нові емоції у пасажирів і людей, які спостерігають за прибуттям і відбуттям поїзда. В абсолютизованому вияві ці психо-часо-просторові деформації проявилися у мистецтві футуризму. До речі, фінал Франкового твору за динамізмом, спрямованістю в майбутнє, спробою відобразити рух як

фізичний (механічний) процес теж близький до футуристичного: “Ану, просторе, тепер ми поміряємося. Агей, дорого, – під ноги мені! Ану, кілометри, назад, назад поза мене, десятками, сотками! Живо, живо, бо “Черепаша” їде! Далі, “Черепаша”! Наперед, усе наперед!” [6, т. 20, с. 73].

У боротьбі з “пережитками” класицизму імпресіоністи ладні були відмовитися від визнання власної школи, аби тільки зайве теоретизування, формули та доктрини не відривали їх від справжнього життя, від справжніх емоцій і вражень, аби не заважали вільному виявленню творчої індивідуальності митця. Із цим концептуальним положенням солідаризувався Франко: “Література в її цілості чим раз більше починає ставати неподобною 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” [6, т. 41, с. 525].

Звичайно, ставлення Франка до імпресіонізму було далеко не безкритичним. Він, скажімо, застерігає “безідейний імпресіонізм найновіших французів та бельгійців, що силкується викликати нові,

досі не звісні ефекти зовсім не раз механічними способами ритмічних та мовних штучок, а під покривкою психологічної глибини ховає повний брак ідеалу” [6, т. 31, с. 40-41]. Так само в Польщі, на думку українського письменника, імпресіонізм, подібний до декадентизму, подобається своїм аристократизмом “людям, котрих життєві ідеали хитаються між Монако, паризькими кокетками і англійськими огирями...” [6, т. 31, с. 43]. Франко переконаний, що “правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та плернеристи пера і чорнила” [6, т. 31, с. 101].

Тим-то й цікавий поетикальний експеримент Франка в аналізованому творі: заради нього письменникові довелося піти “на червоне світло” власних свідомих установок. Дорогу в життя “Черепасі” відкрило alter ego Франка, його підсвідомість. І завдяки хвиловому послабленню всеохоплюючого контролю свідомості локомотив “Черепаша” витяг за собою на світ Божий і читацький не тільки оригінальний новаторський твір Івана Франка, але й “перші вагони” цілої вервиці художніх здобутків вітчизняного письменства під гучною, але цілком адекватною до суті явища назвою – *український імпресіонізм*.

#### Література

1. Агеева В. Українська імпресіоністична проза / В.Агеева. – К., 1994. – 165 с.
2. Денисюк І. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. / І.Денисюк // Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескizi, етjуди, нариси, образки, поезії в прозі). – К.: Наук. думка, 1989. – С. 5 – 26.
3. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XXст. / Ю.Кузнецов. – К., 1995. – 146 с.
4. Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка / М.Легкий // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів, 1999. – Ч. 1. – С. 202 – 207.
5. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д.Наливайко. – К., 1985. – 365 с.
6. Франко І. Збір. творів: у 50 т. / І.Франко. – К.: Наук. думка, 1978 – 1986.
7. Шумило Н. Полеміка Івана Франка і “молодомузівців” / Н.Шумило // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнар. наук. конфер. – Львів, 1998. – С. 772 – 776.

*Роман Голод*

#### **МИКРОСТУДИЯ РАССКАЗА И. ФРАНКО “ПОКА ТРОНЕТСЯ ПОЕЗД” В СВЕТЕ ТЕОРИИ ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию элементов импрессионизма в рассказе Ивана Франко “Пока тронется поезд”. Определяются жанровые, композиционные и стилистические особенности произведения.

**Ключевые понятия:** литературное направление, стиль, поэтика, жанр, импрессионизм.

*Holod Roman*

#### **THE MICROSTUDY OF FRANKO'S TALE “WHILE THE TRAIN MOVES” IN THE LIGHT OF IMPRESSIONISTIC ART THEORY**

**Summary.** The paper studies the elements of the impressionism in the short story “While the Train Moves” by Ivan Franko. It elucidates genre, compositive and stylistic peculiarities of the work.

**Key words:** literary trend, style, poetics, genre, impressionism.

*Стаття надійшла до редакції 10.03.2013 р.*

**Голод Роман Богданович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету.