

## І. ФРАНКО ПРО РЕАЛІСТИЧНЕ ТА ПРИВАТНЕ МОДЕРНЕ ПЕЙЗАЖОТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ТА ІНШОМОВНИХ ПИСЬМЕННИКІВ

Стаття присвячена висвітленню Франкової критичної реценції літературного пейзажу — реалістичного та модерного. На основі літературно-критичних праць І. Франка про творчість І. Нечуя-Левицького, Ю. Федьковича, Т. Шевченка, А. Кримського, Семена Земляка (Гелени Жембровської), Христі Алчевської, Я. Каспровича, Е. Золя, Д. фон Лілієнкрона досліджується його осмислення проблем екзотизму, правдивості, настроєвості, тональності пейзажу, специфіки індивідуальних пейзажкреативних манер.

**Ключові слова:** психологічний пейзаж, синестезія, образ автора (інтенційного та біографічного).

The article is devoted to the problem of Franko's critical reception of the realistic and modern literary landscapes. On the basis of the literary and critical works by Ivan Franko about Ivan Nechui-Levytsky, Y. Fedkovych, T. Shevchenko, A. Krymsky, Semen Zemlyak (Helena Zhebrowska), Chrystyna Alchevska, J. Kasproicz, E. Zola, Detlev von Liliencron his understanding of the problems of exoticism, truthfulness, temper, tonality of literary landscapes and peculiarities of individual landscape techniques has been investigated. Key words: psychological landscapes, synaesthesia, the image of the author (intentional and biographical).

**Key words:** psychological landscapes, synaesthesia, the image of the author (intentional and biographical).

Artykuł poświęcono Frankowskiej krytycznej recepcji krajobrazu — realistycznego i modernistycznego. Na podstawie krytyki literackiej Iwana Franki dotyczącej twórczości I. Nieczuja-Lewickiego, J. Fedkowicza, T. Szewczenki, A. Krymskiego, Semena Zemlaka (Heleny Żembrowskiej), Chrysti Aiczewskiej, J. Kasproicz, E. Zoli, D. von Liliencrona przeanalizowano jego badania opisyw przyrody, problemu egzotyizmu, prawdziwości, specyfiki indywidualnych sposobów kreowania pejzażu.

**Słowa kluczowe:** krajobraz psychologiczny, synestezja, obraz autora (intencjonalny i biograficzny).

У літературно-критичній спадщині Івана Франка знаходимо чимало відомостей, роздумів про природу та пейзаж (у поезії, прозі, живописі), про його естетичну роль, функції, ознаки (правдивість, емоційність, динамічність, ритм). Досліджуючи творчість І. Нечуя-Левицького, Ю. Федьковича, Т. Шевченка, А. Кримського, Семена Земляка (чоловічий псевдонім французької письменниці польсько-українського походження Гелени Жембровської), Христі Алчевської, Я. Каспровича, Е. Золя, Д. фон Лілієнкрона, Франко намагався виокремити характерні риси, сильні та слабкі сторони їхньої пейзажистики, розгледіти інтенційного та реально-біографічного автора за пейзажною декорацією творів. Загалом, у його літературно-критичних розвідках різних періодів принагідно подано фрагментарні зауваги щодо різного роду пейзажів, але якоїсь цілісної концепції пейзажотворення не запропоновано. Немає і чіткої настанови на дотримання певної стильової домінанти під час побудови пейзажу, хоча основні критерії, за якими він їх характеризував, змінювалися: спочатку — це прав-

дивість, вірогідність, а згодом — психологізм і експресивність.

По-перше, Франко задавався першочерговим питанням: як і чому природа є постійним предметом поетичного зображення? Що за магнетизм у ній криється? Такі роздуми фігурують в естетичній студії «Поезія і її становисько в наших временах». Даючи дефініцію поезії, Франко відштовхується од переконання, що в природі тліє іскра божества, звідси — її вічна краса, гармонія, у ній криється та сила, що притягує молодих поетів до себе: «Життя, яко приплив животворящого божого духу, єсть її (поезії. — Л. М.) предметом, но тільки доти, доки тліє в ній іскра божества. Природа, носячи на собі печать красоти, може бути її предметом, бо абсолютна красота, — то також божество. В природі іскра божества: величчє, гармонія, красота, єсть тим, що нам подобається. Природа ніколи не може її сама собою затемнити, пригасити і стратити так, як чоловік, проте вона всегда може служити за предмет поетичного представлення. Відти об'яснимо, для чого молодії поети всегда мають більшу наклонність оспівати явлення природи,

як людської життя. Що ж єсть затим поезія? *Поезія єсть винайдення іскри божества в дійсительності* (курсив у цитатах із текстів Франка тут і далі мій. — Л. М.)» [3, т. 26, с. 398–399]. Та вже дещо пізніше, перебуваючи під впливом позитивістських ідей, у статті «Поезії Христі Алчевської “Туга за сонцем”» Франко критично стверджуватиме: «В природі авторка бачить найвищу красу й гармонію (...). На жаль, авторка, мабуть, не знає й не читала, що та вічна гармонія природи здебільшого сама жорстока боротьба за існування, в якій ніщо не служить красі, а навпаки, краса звичайно служить приманою для далеко неестетичних цілей розплоднювання або паразитизму» [3, т. 37, с. 272]. Так еволюціонували натурфілософські погляди Франка на природу — від ідеалізму до матеріалізму, від пантеїзму до дарвінізму<sup>1</sup>.

Далі Франко іде до питання: «Як поезія малює мертву природу» — і присвячує цій проблемі окремий розділ своєї розвідки «Із секретів поетичної творчості».

Не оминає Франко проблеми вербального зображення природи, аналізуючи художні твори своїх сучасників (представників старшого та молодшого покоління, а також зарубіжних авторів). Звичайно, він добре розумів, що ці пейзажі є дуже різними, адже кожен автор імпліцитно відображається у своєму творі, а пейзаж є частиною цього складного процесу, позаяк несе в собі відбиток «колись» чи «тут і зараз» обсервованого або ж уявно-фантастично-оніричного світу. До того ж ці картини природи мають різну естетичну вартість, залежно від того, як до процесу пейзажотворення поставився сам автор, чи були для нього вони важливими і функціональними.

Відводячи у своїх літературно-критичних публікаціях різне місце пейзажам — від одного акценту до розлогих коментарів, — Франко виділяє у творчості окремих письменників притаманні їм риси пейзажування. Юрія Федьковича у статті «Молодий вік Осипа Федьковича» називає справжнім партикуляристом, позаяк «для одної Буковини на його палітрі були ясні краски — дальший світ, чужі крайобрази немов не існували для нього, тонули в якомусь неозначеному тумані» [3, т. 27, с. 156]. Емілія Золя («Еміль Золя, його жит-

тя і писання») — характеризує як мономана: «Утім завзятим натуралісті, втім невтомимим малярем соціального болота і гнилизни є душа романтика. (...) Реаліст робить студії, описує оточення якомога найстаранніше, нюхає, смакує, міряє циркулем, а романтик іронічно дивиться на всю ту роботу і водить пером автора, і з-під того пера виходять дивогляди, яких око не бачило і ухо не чуло ніколи; (...) З того погляду, не без певного оправдання, можна назвати Золя мономаном, натурою подекуди хворобливою. Контури дійсності під його руками викривлюються, надуваються, набирають неприродних кольорів і рухів; мертва природа оживає, набирає людської подоби, людської душі, а супроти неї живі люди дрібніють, якось затираються, не можуть сильно і включно захопити наш інтерес і наше співчуття» [3, т. 31, с. 306]. Д. фон Лілієнкрон, за словами Франка (стаття «Детлеф фон Лілієнкрон і його писання»), — це маляр хвилих настроїв і вражень: «Головна сила і краса Лілієнкронової поезії в його віршах. Він лірик, незрівнянний маляр хвилих настроїв. Немногими майстерними штрихами він уміє незвичайно сильно і пластично віддати і тишу та чари літнього вечора серед степу або на морським березі, і перший подув весни, і спеку півдня, і красу широких ланів, і меланхолію безбережного снігового поля. Життя природи і магічний вплив його на душу і настрої чоловіка — отсе головний зміст його поезії» [3, т. 31, с. 185]. Відмінна риса пейзажів Христі Алчевської — їхня барвистість і гармонія в природі: «Її тягне до себе всяка краса й усе поетичне: кольористі крайобрази, кольористі ефекти різних пор року, колоритні люди. Барвистість — се в неї основа життя» [3, т. 37, с. 270].

Нечуй-Левицький у рецепції Франка — «се великий артист зору» [3, т. 35, с. 374]; Шевченко ж, на думку дослідника, «малює нам те, що сам бачив і переживав. (...) Отсе правдиво поетичний спосіб малювання чуття живими образами!» [3, т. 28, с. 90–91].

У художніх пейзажах та інтер'єрах сучасних поетів («Із поезій Павла Думки») Франко помічає особливу увагу до предметів, деталей та речей, їхню читабельність та значущість: «Великі сучасні поети, як Діккенс, Золя, Фрейтаг, Міцкевич, Тургенев, Толстой і др., навіть мертві речі — море, сад, скали, степ, ба, навіть найменші дрібниці, як склеп з сиром, ринштлік з брудною водою, гіпсову кітку, котрою притискають папір на столі і т. і. — малюють так, що надають таким речам осібні, індивідуальні риси, що одна така річ являється нам зовсім не подібною на другі» [3, т. 28, с. 90].

<sup>1</sup> Докладніше питання натурфілософії природи у критичних розвідках Франка висвітлено у статті Лідії Вербицької «Людина і природа в науковій концепції Івана Франка» [1, с. 137–143]. Дослідниця ставить питання про взаємозв'язки між людиною і природою у науковій рецепції Івана Франка, зокрема таких його критичних студій, як: «Що таке поступ?», «Наука і її взаємини з працюючими класами», «Мислі о еволюції в історії людськості».

Головне в мистецтві слова реалістів — це вміння бачити: «Бачити те, що довкола вас діється, що вас окружає. В баченні, в оці головна штука. Ту саму річ можна бачити різними очима, і вона зробить різні вражіння. А найбільша часть людей — то сліпі оводи: не бачать того, з чого ссуть кров. Ходять по світі напомацки, як по темнім лісі. А прочитає в книжці опис сходу сонця, або опис вечера, або бурі, та й ахає, дурень: “Ах, яке-то гарне!” Очевидно, сам своїми сліпаками ніколи того не видів і своїм курячим мізком не міг відчути того, що бачили його сліпаки. От чим великі ті письменники, особливо Діккенс. Се Колумби свого роду: вони відкривають нам нові світи, нові Америки скрізь довкола нас, уміють у найпростішій, найбуденнішій річі показати нам щось нового, нечуваного й несподіваного» [3, т. 21, с. 326]. Та, водночас, осмислюючи творчість Еміля Золя, письменник задається питанням відносності художньої правдивості: «— Правдивість! Що таке правдивість? Правда, абсолютна правда недоступна для нас. Кождий бачить лиш те, що йому дозволяють бачити його очі, і бачить так, як уставлені й зафарбовані ті очі. В одного вони зафарбовані на зелено, то й бачить він усе в весняній зелені; у іншого на червоно, то й бачить усе в огнистім сяєві. А у пана Золя вони зафарбовані на жовто, то й бачить він усе жовте, так, як салон його старої Ругоники» [3, т. 21, с. 330].

У статті «Ювілей Івана Левицького (Нечуя)» Франко зауважив, що присутність / розмитість автора у пейзажі інтуїтивно вловлює і реципієнт, підсвідомо намагається витворити в своїй уяві образ інтенційного автора. Та горизонт сподівань часом виявляється просто міражем. Образ реального автора і змодельованого інтенційного далеко не збігаються. Постать Нечуя-Левицького, судячи з його величних пейзажів, вимальовувалася у Франковому сприйнятті якоюсь могутньою, міцною, кремезною, тоді як реальний, біографічний автор виявився зовсім іншим. Ось як згадує про це сам Франко: «Коли я перший раз побачив Ів. Левицького — було тому двадцять літ — то моє перше враження було почуття якоїсь диспропорції. Читаючи його оповідання, подивляючи широкий розмах його руки, широкі контури його малюнків, я уявляв собі їх автора сильним, огрядним мужчиною, повним життєвої сили й енергії. Тим часом я побачив невеличкого, сухорлявого, слабосилого чоловіка, що говорив теплим і щирим, але слабеньким голосом, завсіди жалувався на якусь жолудову слабкість, ходив помаленьку, дрібними кроками і взагалі

робив враження пташини, вродженої в клітці і привиклої жити в клітці» [3, т. 35, с. 373]. Такою була різюча диспропорція між «духовою фізіономією повістяра і людиною» [3, т. 35, с. 374].

У літературно-критичних працях Франко дивиться на пейзаж комплексно, акцентує на тих моментах, які йому близькі: спочатку він мислить як реаліст, тому в статті «Французькі повісті Семена Земляка» знаходимо важливі міркування щодо правдивості та топографічної точності відтворення локального колориту. Франко дорікає письменниці за неозначеність, абстрактність, надмірну узагальненість, а звідси — штучну екзотичність сільських пейзажів: «Семен Земляк — се треба сказати відразу — знає наших селян дещо краще і малює їх з більшою симпатією; але брак докладно означеної місцевості відбирає й його оповіданням той ясний локальний колорит, яким — на честь їй треба сказати — визначається майже вся україно-руська новелістика, документуючи сим свій тісний зв'язок із дійсним життям рідного народу. Брак того зв'язку відразу змінює характер оповідання, робить його чимось екзотичним, завішеним у повітрі, мов фата моргана, і підриває в нас віру в правдивість авторової обсервації та щирість його інтенцій» [3, т. 34, с. 396].

Водночас стверджувати, що Франко критикував будь-які прояви екзотизму в пейзажах, не можемо, позаяк у статті «Наша поезія в 1901 році», аналізуючи поезію А. Кримського, він одзначив особливу майстерність, тонкощі, правдивість у змалюванні екзотичних краєвидів. Від «екзотичних поезій» Кримського віє якийсь незвичний, екзотичний подих (...), щось таке, мов запах туберози, що упоює і дражнить одночасно; є в них щось не вирівняне, незгармонізоване: орієнтальні тони та пейзажі і рідні нам, близькі та знайомі відгуки новочасного, європейського, ще й українського серця. Сірійські та кавказькі краєвиди та сцени не лише мальовані українським словом, але бачені українським оком, тим степовим оком, привиклим до широких, ясних контурів та різко зазначених обрисів. Поет ніде не губиться в орієнтальній млі, ніде не маскується в орієнтального чоловіка, як се, приміром, любив чинити Міцкевич у своїх “Кримських сонетах”, сучасний європеєць з його поглядами, турботами та натовленими нервами видніється тут скрізь як елемент дисгармонії в тім зачарованім світі» [3, т. 33, с. 189–190].

Як реаліст, Франко ставить до письменників вимогу правдивості, топографічної точності у змалюванні пейзажу. Тому й екзотика має

бути справжньою, обсервованою безпосередньо з натури, а потім майстерно вплетеною у текстову тканину художнього твору. Такі пейзажі лише додають естетичної вартості, ними насолоджуєшся, як запахом екзотичної квітки та смакуєш, як екзотичними прянощами.

За Франком, головне не те, про що пише митець, а те, наскільки майстерно, правдиво (не маскуючись), точно він зумів усе передати словами. Однак така націленість на реалістичність зображення природи пізніше дещо послабилась. Під час аналізу творів молодшої генерації письменників, на перший план виходять інші вимоги, адже й пейзажі були іншими (певною мірою експериментальними). Найдокладніше у критиці Франка висвітлена пейзажкреативна манера польського поета Яна Каспровича (перша стаття, що торкалася цієї проблематики, — «Poezje Jana Kasprowicza»; друга побачила світло денне під назвою «Сучасні польські поети», а третя — «Гинучому світові. Поезії Яна Каспровича»).

Не випадково ці пейзажі стали предметом зацікавлення Франка як критика. Каспрович належав до молодого модерного покоління польських письменників, що намагалися прищепити на літературний ґрунт новаторські засоби письма. Таке експериментування безпосередньо позначилося і на його пейзажистичі. Франко у статті «Poezje Jana Kasprowicza» двояко оцінив такого роду таланти: «Я хотів би передусім відзначити одну характерну рису його (Каспровича. — Л. М.) поетичної фантазії. Ця фантазія справді могутня, вона володіє величезним засобом оригінальних художніх образів, однак вона гаряча і бурхлива. М'які тони їй чужі, немає в ній ані сліду наївності і спокійної пластики. В уяві цього поета природа й життя — це постійний, неспинний і неймовірно швидкий кругообіг, від якого мерехтять в очах. Переважають кольори яскраві або неприродні (особливо автор кохається в синьому кольорі: в ньому він бачить не тільки небо, воду, хмари, але також піски, залізо і навіть чисто психологічні процеси, наприклад, біль тощо). Сила й енергія, навіть на шкоду природності й гармонії, — це його ідеал у житті і мистецтві» [3, т. 27, с. 262–263].

Така надмірна строкатість (і в колористичному, й у ритмічному планах) роздрознювала зір письменника, що привик до реалістичності (природності) зображення та гармонії елементів. Окольорення психологічних процесів також було чужим Франкові. Він сам ніколи не зловживав цими художніми елементами, дбав про натуральність кольору, звуку та запаху, хоча й не

боявся їх застосовувати (про це свідчать імпресіоністично марковані пейзажі із грою світла, відтінку та руху). Франко критикує гіперболізовану манеру загострення поетичної краси природи Яна Каспровича, позаяк сам описує природу просто, спокійно, плавно і широко.

Фрагментарні, пошматовані, надмірно узагальнені та невизначені пейзажі Каспровича (котрі Людмила Петрухіна означила як «пейзажі душі» [2, с. 132]) Франко не схвалює, адже вони так контрастують із його розлого-деталізованими і вірно списаними з натури. Тому й пейзажами їх навіть не називає. У статті «З галузі науки і літератури» він пише: «Так само ми не бачимо в поемах Каспровича жодного виразного пейзажу. Час від часу він любить зробити екскурс на лоно природи, порівнювати з нею (часто надумано або дуже розтягнуто), але змальовувати пейзаж навіть не намагається. Тому-то оці порівняння, що вказують на неабиякий колористичний талант автора, не в'яжуться з тематикою, а досить часто виглядають так, ніби їх притягнуто лише для рими» [3, т. 28, с. 160].

Такі псевдо-пейзажі Каспровича, безперечно, не викликали Франкового захвату, адже у структурі Франкових творів пейзажі зовсім не виконували роль «позолочених чи вирізьблених рамок для картини», не були абстрактними, а існували, як і його герої в реальному середовищі, в означені моменти і в означеній порі року. Хоча психологізм Франкової пейзажистички поступово посилювався, однак стислості, лаконічності їй явно бракувало. У прозі Франка пейзаж зберігався у повному розумінні цього слова, тоді як молода генерація письменників не дбала про його логічність, цілісність, природність чи вірогідність.

Ця проблема явно хвилювала Франка. В іншій статті «Сучасні польські поети», написаній дещо пізніше, Франко знову повертається до розгляду особливостей пейзажкреативної манери Каспровича. Однак тут, на його думку, пейзажам бракує вже не зовнішньої гармонії, а психологізму: «декорація, котурни, фарби і шуми — се головна сила Каспровича, а натомість психологія, чуття і його делікатні зворушення — то його слаба сторона, можна навіть сказати, зовсім недоступні йому. От тим-то його поезія, не раз сильна і ярка, але все холодна, ніколи не може зворушити нашого серця. Тут і в пізніших своїх поезіях автор зовсім не вмів малювати розвою і конфліктів чуття, а найрадше малює ситуації, хвилі тиші; замість аналізу психічного стану своїх героїв, він дає описи природи, або зовсім пусту риторичку, або темну

та сумнівної вартості філософію. Фантазія у нього багата і жива, але чуття зовсім не розвинене» [3, т. 31, с. 403]. Від зовнішнього формального боку пейзажів Каспровича, Франко звертає увагу на їхню вражальність (тобто на брак чуття): «Можна малювати, що кому хочеться; головна річ в тім, як малювати. Малюнки Каспровича нагадують мені японські рисунки: всі деталі викінчені дуже гарно, схоплені дуже вірно, мов під лупою, а проте цілість якась мертва, не готова. Чого їй бракує? Одної дрібниці: Каспрович не любить своїх героїв, не любить того люду, малює розумом і фантазією, а не чуттям» [3, т. 31, с. 403].

Брак чуття у пейзажистиці польського поета не замінить її надмірна пишність, декоративність, штучність. Такий закид Франко зробив у статті «Гинучому світові. Поезії Яна Каспровича»: «Я не заперечую, що пан Каспрович володіє польською мовою і вміє створити мальовничі картини природи, але, на жаль, кожна думка і кожне почуття задихається в цих оздобах, малюнки розпливаються, його містика, яка мала б бути пантеїстичною, є суха, а його християнство — несправжнє і нещире» [3, т. 36, с. 56].

Так, поступово, аналізуючи твори польського поета різних періодів, Франко від суто формальних «недоліків» (у Франковому трактуванні) його пейзажистики (відсутність пластики, гармонії, м'якості, неприродності та строкатість кольорів, штучність, надмірна пишність, декоративність, «випадковість» та не пов'язаність із персонажним колом, його психоемоційною вертикаллю) переходив до змістових (відсутність психологізму та чуття, несправжність і нещирість). Воднораз дослідникові імпонувала бурхлива фантазія Каспровича та оригінальність, свіжість його художніх засобів (якщо, звичайно, молодий поет ними не зловживав), однак головне тут — чуттєвість і психологізм.

Доповнює спостереження та судження Франка про модерний мистецький пейзаж стаття «Малюнки Івана Труша». Під враженнями виставки його малярських робіт Франко звернув увагу на особливості новітніх засобів його пейзажування, що виявляється у виборі «кольористичного, але, не характеристичного» [3, т. 32, с. 30] шматка зображеної дійсності: «Труш справді малює дійсність, і його малюнки не є жодні композиції, але тільки

артистичні знімки з природи. Та проте реалістом у звичнім значенні слова я не міг би його назвати. Не все в природі він вважає гідним свого пензля; не всюди він бачить красу» [3, т. 32, с. 29].

Франко вловив суттєву відмінність між полотнами Івана Труша та своїми вербальними пейзажами — це *різна перспектива бачення*: «в чім його спосіб бачення різниться від мого, а по моїй думці — і від нормального. Се бачення чоловіка, що відмалку жив у місті серед тісних мурів і відвик від обхапування оком широких просторів» [3, т. 32, с. 31], «його малюнки — або мікроскопічні шматочки природи (...), або ширші пейзажі, але скомпоновані так, що на самім переді сцени якісь дрібні предмети (корчі, зелень чи цвіти) заслоняють дальшу перспективу, а дальші предмети виходять супроти них мікроскопічно дрібними» [3, т. 27, с. 30]. Франко ж навпаки — намагається охопити зором якомога більше простору, його погляд динамічний, ніщо не залишається поза увагою письменника.

Як бачимо, Франко прекрасно розумів, що кожен напрям, стиль чи окремих письменників мали своє особливе відношення до природи, кожен по-своєму відчував і сприймав образи природи (лаконічно чи розлого-деталізовано, у зв'язку з персонажним колом чи як декоративну рамку), і це безпосередньо позначилося на еволюції характеру та стилістиці їхньої творчості.

Якоїсь єдиної задекларованої концепції пейзажу в літературно-критичних працях Франка не було, проте із його окремих суджень про творчість різних письменників зчитуються основні вимоги до вербального оформлення пейзажного опису, що має бути емоційно-настроєвим, чуттєвим, індивідуалізованим (крізь який би просвічувався образ самого автора), майстерно оброблений, правдивий, топографічно точний та очищений від усього зайвого, штучно-декоративного. Цю позицію Франко практично реалізовував у своїй прозі.

Прослідковується й певна еволюція Франкових поглядів на побудову пейзажу. Спочатку він як критик ставить основну вимогу правдивості зображуваного (тобто його реалістичності), а вже згодом, у статтях, присвячених польському поетові Яну Каспровичу, висуває вимогу поглибленого психологізму, вражальності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Вербицька Л. Людина і природа в науковій концепції Івана Франка / Лідія Вербицька // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. — К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. — Вип. 17.

2. Петрухіна Л. Пейзаж у контексті теорії літератури / Л. Петрухіна // Проблеми слов'янознавства. — 2002. — Вип. 52. — С. 132.

3. Франко І. Збір. творів: У 50 т. / Іван Франко. — К.: Наукова думка, 1976–1986.