

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК І ФРАНЦУЗЬКА ЛІТЕРАТУРА: ТИПОЛОГІЯ ІМПРЕСІОНІСТИЧНИХ ПРИЙОМІВ

Новелістичний феномен Василя Стефаника від перших публікацій на сторінках чернівецької газети «Праця» викликав широкий відгомін серед критиків та сучасників і до сьогодні служить джерелом науково-теоретичних досліджень і критичних інтерпретацій. Впродовж уже сторічної Стефаникіани дослідники різних часів і країн прагнули з'ясувати роль цього художника слова у створенні нового типу малої прози, новаторство його стилістичної та композиційної техніки. Взаємини В. Стефаника з французькою літературою уже були предметом вивчення, зокрема у працях М. Греська [2], Я. Кравця [4], В. Матвіїшина [6] та ін., науковці простежують захоплення українського письменника модерними змінами, започаткованими французькими митцями [4; 6], входження В. Стефаника у франкомовний літературний простір [4; 14], досліджують типологічні відповідності на рівні тематики та проблематики. Стильова палітра українського майстра слова настільки різноманітна, що дає підстави до порівнянь і в синхронних, і діахронних зрізах, тому можна виокремити для дослідження одну зі стильових домінант його прози, зокрема, зупинитися на використанні імпресіоністичних прийомів у творах українського та французьких письменників для ілюстрації типологічних сходжень та відмінностей у пошуках оновлення зображення дійсності та художньої досконалості власної письменницької манери.

Зародження імпресіоністичного руху у Франції пов'язують з картиною Клода Моне «Імпресія. Схід сонця», що 1874 року експонувалась на виставці антиакадемічного мистецтва поряд з полотнами Е. Мане, О. Ренуара, Е. Дега, А. Сіслея, К. Піссарро та ін. Ці художники вважали своїм основним завданням якомога природніше відтворити доквілля, витончено й адекватно передати миттєві настрої. Тогочасна художня рецепція, вихована на канонах ілюзійного мімезису, не поцінувала їхні роботи, принизливо обізвавши художників імпресіоністами, вказуючи на їх неспроможність адекватного відтворення дійсності. Однак 1874 рік – це офіційна дата живописного імпресіонізму,

художня практика показує, що задовго до виставки у Салоні як художники, так і письменники перебували у пошуку шляхів оновлення мистецтва, експериментуючи з кольорами, законами перспективи (художники), асоціативними та сенсоріальними властивостями слова (письменники). Сприймаючи довкілля як об'єктивне дане, імпресіоністи були переконані, що митець має відтворити побачене і почуте, а не набуте знанням («Бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво» – брати Гонкури). Поштовхом до утвердження модерного письма стало усвідомлення письменниками зображально-виражальної сили слова, що поєднує в собі синестезійні властивості, що не тільки розповідає, а й апелює до чуттєвих сфер людини. Поглиблене вивчення стильового розмаїття літератури переломного періоду кінця XIX століття з'ясувало специфічну взаємодію словесного та образотворчого мистецтв, засвідчило, що «в художньому творі можуть взаємодіяти різні образні ряди, які породжують так званий поліхудожній твір, тобто твір із використанням засобів мови різних видів мистецтв» [3, с. 259]. Лариса Кондратюк зауважує, що «в такому творі часто виникає ефект своєрідної художньої поліфонії, коли засоби художньої виразності різних видів мистецтв, взаємодіючи і трансформуючись, створюють об'ємний, багатовимірний, синтетичний художній образ» [3, с. 259].

Засновниками літературного імпресіонізму справедливо вважають братів Гонкурів. Естети, колекціонери, тонкі шанувальники європейського та японського мистецтва, письменники експериментували у своїх творах у пошуках оригінальності, неповторності, досконалості і переконливості своїх шедеврів, використовуючи досягнення різних видів мистецтв. Еволюцію їх естетичного ідеалу можна простежити крізь призму «Щоденників», які дають цілісне уявлення про творчу лабораторію неординарних митців слова. Якщо на початку літературної кар'єри романісти закликали до спостережень, заявляючи, що «натура і спостережливість – тільки це і є у різному мистецтві. Цим живиться будь-який великий і справжній талант» [2, т.1, с.277], то в процесі творчості вони усвідомили обмеженість такої позиції. Завдання митця, на їх думку, полягає в тому, щоб побачити приховану сутність світу, виявити правду

життя і відтворити її у творах за законами мистецтва. Справжній митець зуміє відібрати і розставити деталі, представити правду життя, навіть відразливу, у такому світлі, що вона стане твором мистецтва, який не залишає байдужим і приносить естетичну насолоду. При цьому митець повинен керуватися своїм внутрішнім чуттям, інстинктом, адже «твір мистецтва – це кусок дійсності переломлений через темперамент митця». «Виразити те, чого я ще ніде не зустрічав у сучасній літературі – гарячковий трепет життя ХІХ століття, притому донести його до читача не застиглим, не замороженим, – ось в чому полягало наше велике зухвальство» [2, т.2, с.275-276]. Опис з натури та певний кут зору, натреновані в молодості у пленерних замальовках, вказують на близькість письменників до живопису, (про що багато писав Е. Золя), а романи «Манетта Саломон», «Шарль Демайї», «Пані Жервезе» демонструють закоханість митців у мистецтво, яке у цих творах не просто допомагає розкрити тогочасну дійсність, а виступає активним тлом, яке розширює просторові межі, має смислотвірну, діалогічну функціональність та витворює новий рівень світоглядного узагальнення асоціативного ряду.

Про знайомство В. Стефаніка з новаторськими тенденціями розвитку західноєвропейського мистецтва засвідчує його епістолярна спадщина («Моя література в моїх листах») і самі твори, зокрема, листування В. Морачевським, польським другом та радником. По-стефаніківськи лаконічні оцінки творчого доробку того чи іншого письменника, аналіз тогочасних суперечливих літературних напрямів засвідчують, як пильно стежив майбутній новеліст за бурхливим розвитком західноєвропейської літератури. З представників французького письменства український автор згадує, з одного боку, імена А. Доде, Г. Флобера, О. Дюма, О. Бальзака, Е. Золя – класиків ХІХ ст., а з другого – П. Верлена, Барб'є д'Оревіль'ї, С. Малларме – новаторів-модерністів, таким чином виявляючи широку обізнаність та глибоке розуміння тогочасного європейського руху. Цей перелік свідчить передусім про різностороннє пізнання Стефаніком французької літератури. Водночас він неодноразово підкреслював умовність та історичну наступність нових літературних напрямів, вказував на оновлення художнього зображення, спричинене переоцінкою

вартостей, що веде з собою ера модернізму кінця віку. Відомий український художник Іван Труш, згадуючи про краківський період життя письменника, писав, що Стефанік «в часах вільних від науки фахової читає Золя, Бальзака, знайомиться з новою модерністичною літературою, в котрій засмакував і розганяється сам щось писати» [13, с.37]. З листування з В. Морачевським дізнаємося про те, як, перебуваючи в Швейцарії, польський товариш систематично повідомляє Стефаніка про цікаві, на його думку, новини західноєвропейської літератури. Зокрема, у листі від 08.03.1896 р. предметом обговорення виступає «Щоденник братів Гонкурів» – багате джерело пізнання європейського літературного руху впродовж другої половини ХІХ ст., де представлено зміни шкіл, напрямів, ідей, поколінь, сім томів якого В. Морачевський «перечитав від дошки до дошки». Здатність братів Гонкурів до тонкого психологічного аналізу, тонкі спостереження, вміння передати читачеві співчуття до своїх героїв, а також документальна основа матеріалу привертала увагу молодого літератора: «Та ж ми нині читаєм Lenau`a, Musset`a і Золю, і Goncourt`ів» [10, т.3, с.57]. Незаперечною цінністю цих «щоденників» було те, що тут великих письменників і поетів ХІХ ст. змальовано немов живими, в їх повсякденному житті, в розмовах, зустрічах, з їх звичками, смаками, недоліками. Тобто, автори «Щоденників» намагались «портретизувати» і зберегти для наступних поколінь живі образи сучасників. У них яскраво проглядається імпресіоністична манера – зафіксувати кожний конкретний момент життя знайомої людини і передати цей момент найбільш наближено до життя у всіх його барвах, динаміці і русі. І. Франко, М. Павлик, М. Драгоманов бачили в оригінальній письменницькій манері братів Гонкурів новаторський підхід до розкриття тогочасної дійсності, практичне впровадження права художника на зображення життя всіх верств суспільства. Невідомо, чи знайомий В. Стефанік з творами братів Гонкурів, чи тільки з «Щоденником», але важливо, що, як у теоретичних узагальненнях, так і в художній практиці французькі митці виступали з наполегливою настановою на оновлення літературного процесу, спонукали до пошуку нових засобів вираження дійсності. В. Стефанік, як і французькі митці, приголомшує читачів

своєю правдою факту, примушуючи їх тверезо оцінити довкілля, побачити за дріб'язковою випадковістю страхітливую погрозу бездуховності, приниження людини, що спонукає до переоцінки життєвих вартостей. І саме у цьому світогляд українського митця був співзвучний з новаторськими пошуками й філософськими рухами, що хвилювали Західну Європу на зламі віку.

Імпресіоністичний стиль, як він склався наприкінці XIX ст. в Західній Європі, мав свої естетичні принципи: сценічна композиція, фрагментарність, фотографічність деталей, заохочення читача до співпраці, акцентація вирішального моменту життя персонажа, згортання сюжету. Якщо художники-імпресіоністи в своїй естетиці наголошують на миттєвому враженні від реальності, натомість письменники-імпресіоністи частіше акцентують роль свідомості, власного бачення дійсності. Пізній Мопассан твердив: «Наївно, зрештою, вірити в реальність взагалі, коли кожен із нас має свою власну реальність у своїх думках і своїх органах [...], тому існує стільки істин, скільки є людей на світі, і кожен з нас просто творить свою ілюзію світу» [7, т.6, с.394]. Таким чином, хоч світоглядно імпресіоністи дотримувались традицій сенсуалістичного матеріалізму, особливо вкорінених у французькій культурі, розглядаючи світ як об'єктивну данність, вони не відокремлювали дійсність від сприйняття і вважали, що передані засобами мистецтва враження здатні виражати істини буття. Але водночас зосередженість на чутливих спостереженнях, на мінливості миттєвих відчуттів та переживань призводила до зображення через призму суб'єктивного сприйняття. Це зумовлювало те, що імпресіоніст, виходячи з особливо індивідуального, суб'єктивного, природно формував, забарвлював свою стилістику незвичайним особистісним чуттям, яке закономірно втілювалось у неординарних тропях, епізодичності, фрагментарності опису, розширенні функції внутрішнього монологу. Для створення певного настрою широко використовувались прийоми концентрації та контрасту. Особливого значення набували імпресіоністичні деталі, вживані ніби випадково, але в сукупності вони створювали єдино сильне враження.

Чи не першим мову в Україні про імпресіонізм повів І. Франко [12, с.108]. Він визнавав «нове бачення» М. Коцюбинського, В. Стефаніка,

О. Кобилянської, і, по суті, стверджував такі художньо-творчі принципи, як індивідуальне бачення світу, суб'єктивізація оповіді, психологізація героя, «точка зору» на внутрішній світ персонажа, згортання сюжету, фрагментарна композиція, барвистість та музичність стилю.

Важливо зауважити, що сучасні дослідники вказують на внутрішній зв'язок імпресіонізму з реалізмом, на його реалістичне походження. Так, розглядаючи імпресіонізм у широкому типологічному руслі мистецько-культурного розвитку Західної Європи, Д. Наливайко зауважує, що в літературі цей напрям «продовжував рух до життєподібності, природності, «незробленості» зображення, яке в цілому притаманне реалізму другої половини ХІХ ст.» [9, с.175]. Властивий він був і натуралізові, але якщо натуралісти, дотримуючись “наукових” принципів, прагнули до розкриття суворої детермінації зображуваного, то імпресіоністи йшли шляхом підвищеної чуттєвості і вражень. Тобто, намагаючись якнайточніше і найприродніше відобразити буденну дійсність («безлично голі образки» Стефаника), вони вдавалися до особливої художньої техніки з широкими функціональними можливостями, з яскраво вираженою концепцією «через призму чуття і серця не власне авторського, а мальованих автором героїв» (І. Франко).

Наукові дослідження останніх років показують, що стильова ситуація в українській літературі переломної доби була зовсім не одностайною, а саме багатю і різноманітною. Причому реалізм уже не займав таких панівних позицій, які йому приписувались раніше. Досліджуючи імпресіонізм кінця ХІХ – поч. ХХ ст. на українському ґрунті, Ю. Кузнецов приходять до висновку, що «в онтологічному плані імпресіонізм знаменував перехід мистецтва на принципово новий спосіб бачення світу» [5, с.56]. Відмінність реалістичного зображення від імпресіоністичного, як і символізму, неоромантизму, експресіонізму (в цілому – модернізму) полягає в різних номінативних, зображальних, виражальних та сугестивних якостях реалістичного та імпресіоністичного творів. Тобто, якщо реалістичний образ номінативно й інформативно вказує на предмет, виражає складні взаємостосунки людини і світу, а сугестія здійснюється через раціональну сферу, то імпресіоністичний

образ свідчить про певний суб'єктивний стан, зображально-виражальні засоби зосереджуються на перебігу емоцій, почуттів, вражень людини, а сугестія впливає на почуттєву, ірраціональну сферу. Отже новітні напрями демонструють передусім розрив з попередньою стильовою традицією й належать до нового етапу художнього зображення, який сьогодні прийнято називати добою модернізму. Причому характерною особливістю цієї епохи є глибокий синкретизм стилів і напрямів, що іноді дивовижно поєднувались і творчості одного й того ж письменника і навіть у тому ж творі.

Про те, що тенденції імпресіонізму знайшли свій прояв у творчості Стефаника, свідчить типологічне зіставлення його новелістики з творчістю тогочасних митців-модерністів. Імпресіоністичний прийом – особливе використання найчастіше кольорових відтінків, освітлення, звуку, а також інших вражень, в яких втілюється миттєве, спонтанне сприйняття відтвореної дійсності. Серед його різновидів виділяють імпресіоністичний пейзаж та імпресіоністичний портрет. Чудовий художник – пейзажист, Мопассан, змальовуючи природу, передає не тільки її барви, настрої, а й такі характерні дрібниці, деталі й найтонші нюанси, як стан повітря, його температура, запах місцевості, джерело його походження. Подібні картини підкреслюють почуття та настрої персонажів або створюють відповідний контраст. Колористика пейзажних замальовок Мопассана різнобарвна й різноманітна, навіть передаючи відтінки одного єдиного червоного кольору в пейзажі осіннього вечора у новелі «Два приятелі», він блискуче відтворює напівтони: «Восени, надвечір, коли криваве від призахідного сонця небо, відбиваючи у воді багряні хмари, заливало пурпуром усю річку, запалюючи обрій, осявало двох приятелів ніби вогнем пожежі і золотило дерева, що вже пожовкли й тремтіли від холоду, пан Соваж, усміхаючись, позирав на Моріссо і промовляв: «Ну й краса!» [8, с.387]. Домінування червоної барви створює контраст у змалюванні мирної природи й асоціюється з кольором крові, адже приятелі приречені на смерть. Подібний імпресіоністичний пейзаж зустрічаємо і в новелі В. Стефаника «Виводили з села»: «Над заходом червона хмара закам'яніла. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма. І подобала та хмара на

закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикалися проміні сонця» [11, с.32]. Образ червоної хмари і «закервавленої голови святого» як і в «Двох приятелях» Мопассана, набувають символічного значення, забарвлюючи усе, що відбувається у зловісний червоний колір і пророкуючи трагічний фінал.

Імпресіоністичну манеру письма В. Стефаніка виокремлює В. Матвіїшин [6], порівнюючи його доробок з творчим надбанням видатних французьких митців-імпресіоністів та скульпторів: Е. Мане, Ф. Мілле, О. Родена. Незвичайне багатство барв, сміливість кольорових контрастів, гармонійність та вишуканість багатьох картин Е. Мане притаманна чарівним образним пленерним замальовкам Стефаніка у поезіях в прозі: «Земля цвіла і квітами своїми сміялася до нього. Він їх рвав і затикав у свій буйний волос. Кожна квітка кидала йому одну перлу під ноги» («Дорога») [11, с.99]. Такими ж живописними барвами зображена природа, що стелиться до ніг поета, коли він покидає батьківську білену хату та прямує в далеку дорогу. По дорозі зустрічає батраків, які тяжко, в поті чола, працюють на хліб щоденний, але «страшними лицами обернені до неба, як морем голов проти зізд». У цих селян Стефанік почерпнув сили для своєї творчості: «З їх уст злизував слова, на очах читав думки, а з сердець пив почування [...]. І коли раніше криваве зарево зродило сонце, серце його зродило пісню» [11, с.99]. Отже, Стефанік цілком відверто декларує, що його творчість постала як наслідок вражень від об'єктивної дійсності, але пропущеної через серце, тобто через власні враження і почуття. Художник-живописець І. Труш зауважив, що «Дорога» Стефаніка – це ключ до розуміння української літератури й увертюра до всіх його дотеперішніх оповідань» [13, с.64]. Селяни Стефаніка «вбиті по коліна в землю», що «чорними долонями стучували піт з чола і великими руками ловилися землі» нагадують скульптури О. Родена з притаманними їм драматизмом образів, глибокою філософічністю (скульптура «Мислитель»). Так і Іван Дідух з «Камінного хреста» мучиться у своїх тяжких роздумах над власною сумною долею, що жене його світ за очі у пошуках примарного щастя і не може ніяк збагнути, чому його діти змушують покидати свій рідний край. «Оцеї ночі лежу в stodолі, та й думаю: господи милосердний, ба що-м так глибоко зогрішив, що

женеш ні за світові води? Я ціле жите лиш роб, та й роб! Не раз, як днинка кінчалася, а я впаду на ниву та й ревно молюси до Бога: Господи не покинь ні ніколи чорним кавалком хліба, а я все буду працювати, хіба бих не міг ні руков, ні ногов кинути» [11, с.73].

Симптоматичним є те, що деякі сучасники В. Стефаніка, його друзі і близькі, перекладачі, характеризуючи його доробок, часто вдавалися до порівнянь з творчим набутком видатних французьких митців. Іван Труш поетичний опис осіннього жовтого листя і голих спалених сонцем нив, на тлі яких змальовано виснажених важкою працею та злиднями старих дідів та бідних вдов («Вістуни») порівнює з полотном Франсуа Мілле «Анжелюс», автора численних картин з життя селян («Молода пастушка», «Могильники», «Сіяч») [13]. Французький художник, як і В. Стефанік створюють поетичні образи хліборобів, знесилених непосильною працею на землі, однак саме у праці вони знаходять сенс свого буття. На картині «Анжелюс» бачимо подружжя селян, що зібрали урожай у полі, повантажили мішок на візок і пристрасно моляться, просять Бога, щоб й на наступний рік зародила земля-годувальниця.

На думку В. Матвіїшина [6, с.208], новела В. Стефаніка «Вістуни» тематично скоріше перегукується з картиною Ф. Мілле «Збиральниця колосків», в якій поєднано елегантність натурального пейзажу з невибагливим, скупим зображенням селянської праці на тлі хліборобського поля, що простягається за обрій. Розмаїті відтінки барв землі, неба, постатей об'єднані теплим золотистим тоном; осіннє сонце огортає м'яким світлом нескінченний простір і невіддільних від нього селянок, що у розміреному ритмі збирають колоски.

У такому ж теплому ліричному настрої В. Стефанік поетизує важку селянську працю, хоч і відтворює непривабливі сторони життя сільської бідноти, що від малого до великого готується до зустрічі з важкою зимою. «Старі бідні вдови, або їх внуки, або старі діди [...]. Будуть розходитись по сивих моторошних стернях, діти будуть шукати колосся [...]. Оксана здойматиме кожний колосок, що надибле, і буде виглядати, як найпильніша

робітниця» [11, с.107]. Далі В. Стефанік змальовує світ у конкретних, проте неприродних барвах, що переломлюються у свідомості героїні і спричинені втомою: «Згодом зачнуть їй перед очі бігати жовті або сині плями, або одна половина ниви буде така, як має бути, а друга буде вся зелена». Гірка доля селянства асоціюється у новеліста з головою будяка, що буде шуміти над головою Оксанки як «тихеньке пророцтво її цілого життя» [11, с.108].

Таким чином, обидва митці, спираючись на засади імпресіоністичної естетики, створюють романтично-поетичні твори, що перегукуються тематикою й своєю ліричною тональністю.

У новелах В. Стефаніка знаходимо й імпресіоністичний портрет, сконцентрований на кількох найважливіших на цей момент деталях. На відміну від реалістичного портрету, що несе велику об'єктивну інформацію про людину, не тільки її вік, соціальний стан, темперамент, вдачу, моральні якості, а й про всю історію життя героя, портрет в імпресіоністичному творі, навпаки, майже не інформативний. Він складається з кольорів або кольорових відтінків, до нього вводяться подробиці, які викликали певні почуття, емоції того, хто сприймає героя: живі, чорні очі, голі дрібні кістки («Новина»), тіло, що нагадує суцільний мозоль – Переломаний («Камінний хрест»), чорне волосся посивіло від інею, руда сардачина побіліла, потужні руки не чули зими, а лице, спалене вітром, поцегліло – образ третильника («Сон»). Імпресіоністичний пейзаж Стефаніка, що зливається з настроєм, а нерідко і виглядом героя, здебільшого накиданий різкими мазками в насичених тонах, серед яких домінуючою є чорна або червона фарба.

Типовим прикладом пейзажної новели є мініатюра Стефаніка «Лан» (1899 р.). На перший погляд, це суто пейзажна замальовка: лан, бадилля картоплі, під корчем спить дитина, неподалік заснула мати, натомлена важкою працею. Художні деталі подано економно, в дусі чеховської імпресіоністичної поезики, тобто «мазками» — на землі огірок, миска, хліб. Чути цвіркуна, далекого коваля, біля дитини повзає жужелиця, що створює враження вібрації, руху життя і вказує на актуальний хронотоп – тут і зараз. У цілому пейзаж нагадує живописне полотно. Портрет сільської трудівниці накинуто одним

штрихом: «Як рана ноги, бо покалічені, посічені, поорані. Прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь» [11, с.93] – і немов усе життя цієї жінки проходить перед очима читача, ті корчі, каміння, колючки, які вона долає на довгій ниві життя і не може подолати, бо прив'язана як камінь. Тим більше вражає єдина в новелі трагічна подія: невдало обернувшись обличчям до корча, дитина задихається. А нужденній, заклопотаній роботою матері здається, що дитина спокійно спить. Таким чином Стефаник руйнує попередню стильову традицію – замилювання селом, натякаючи на те, що під цією елегійною пасторальністю криються людські трагедії і головне місце за способом розкриття цієї теми тут посідає пейзаж. Характеризуючи багату живописну палітру Стефаника, І. Труш вважає, що у своїх краєвидних малюнках він як колорист виявляє своєрідність і неповторність, вміння за допомогою барв відбити напружений психологічний стан душі своїх героїв і хоч «спеціально не вивчав живопис, та все ж він у нашій літературі є таким визначним живописцем» [13, с.69].

До естетичних принципів імпресіоністичного стилю В. Стефаника належить і сценічна композиція («Злодій», «Суд»), фрагментарність, фотографічність деталей («Лан», «Вістуні», «Давня мелодія»), інтерес до перехідного психологічного стану героїв та побудова його новел. Соціальні явища в них розкриваються через призму сприйняття персонажа, його переживання. Сюжет у традиційному розумінні часто відсутній. У центрі новели здебільшого одна подія з життя героїв, подана лише в загальних контурах. Деколи це дуже важлива подія («Новина», «Камінний хрест», «Злодій»), в інших випадках сама подія незначна, але вона співпадає з моментом, коли переживання героя дійшли краю («Катруся», «Май», «Синя книжечка»). Причини, що викликали той чи інший психологічний стан героїв соціальні, але опис цього стану подано в імпресіоністичній манері, в сконцентрованому вигляді через мову персонажів, деталі, ритм прози.

Важливим елементом імпресіоністичної манери є її ліричність, що досягається багатством музичних інтонацій, особливим ритмом, які передають динаміку життя. Заклик до музичності в поезії звучить чи не в першому

програмовому маніфесті модерністської програми – вірші Поля Верлена «Музики передусім!» [15], де музичність постає як найбільш довершене мистецтво миттєвих вражень, напівтонів і нюансів. Поет заперечує в мистецтві все чітко окреслене, вбачаючи в цьому кайдани, накладені на рух і змінність буття, йому миліше вільне непримусове злиття «точного» і «неточного». «Чисті тони» і «чисті кольори», на думку П. Верлена («Поетичне мистецтво» 1874), здатні дати лиш застигле зображення, тоді як напівтони і відтінки не тільки наближають нас до зображуваного, але й передають дихання і динаміку життя. П. Верлен та його однодумці й послідовники з середовища «проклятих поетів» (А. Рембо, С. Малларме, Ж. Роденбах) привнесли не тільки розуміння «справжньої» поезії, як «неясної», «невизначеної», тонко нюансованої, але й значні зрушення у формальній і формотворчій площині.

У новелі В. Стефаника «Портрет» червоні промені сонця, що пробилися через вікно, зв'язують портрет любої доньки і фортепіано воедино і відновлюють у свідомості старого пана звуки музики і незабутні спомини. За допомогою музики можна опанувати цілим світом. Тому дитина мріє так грати на фортепіано, «як з львом бавитися». «Доведу його до втеклості, і люди будуть умирати зі страху. Зимний піт їм на чолі виступить. Або погладжу його по голові, і він ляже мені під ноги як вірний пес... А на кінець заграю їм пісеньку. Буде їм здаватися, що походжаю по різнобарвних квітах і по шовковим зіллю [...]. Така то буде пісня, що всі стануть добрі та веселі» [11, с.65]. Багатством ліричних, музичних та колористичних відтінків передає Стефаник романтичну мрію дівчини про те, що мистецтво і краса здатні змінити світ. Але дійсність прозаїчна, хоч відкритий фінал залишає місце для роздумів.

У пейзажній замальовці «Вечірня година» різноманітні колористичні відтінки, зливаючись з піснею ліричного героя, створюють символічну картину вечірньої пори, не лише як частини доби, а й людського життя, часу роздумів над прожитим. Причому імпресіоністичні деталі наскрізь переплетені з символічними, певний кольоровий відтінок викликає конкретний символічний образ. Безсюжетністю, ескізністю, різнобарвною колористикою письменник

намагається передати теплий ліричний настрій, який огортає людину у відповідну пору життя і дня.

У безсюжетній, на перший погляд, мініатюрі Стефаніка «Нитка» [11, с.191] символічна деталь – нитка – проходить через усю розповідь, часом розпочинаючи окремі частини твору, що становлять спогади бідної селянки. Нанизування спогадів, сповідь героїні перед собою, що снується, як нитка в її руках, становлять сюжетну канву твору. Доля героїні переростає в алегоричний символ – нитка Аріадни, а в цілому оповідь ведеться в дусі сповідальної стильової тенденції, характерної для психологічного імпресіонізму.

Типологічні зіставлення прози В. Стефаніка з творчим надбанням французьких митців-модерністів виявляє низку елементів імпресіоністичного стилю, зокрема імпресіоністичний портрет та пейзаж, переданий особливим використанням кольорових відтінків, освітлення, звуку, а також інших вражень, в яких втілюється миттєве, спонтанне сприйняття дійсності. За допомогою таких прийомів як сценічна композиція, фрагментарність, фотографічність деталей, акцентація окремого вирішального моменту життя персонажа, розширення функцій внутрішнього монологу, суб'єктивація оповіді український письменник демонструє суголосність із західноєвропейськими модерними пошуками оновлення мистецтва. Виявлені стильові елементи імпресіонізму органічно вплетені у художню структуру новел В. Стефаніка і становлять складову частину його неповторної стилістичної манери, що розвивалася у руслі новаторських західноєвропейських течій та напрямів.

Література:

1. *Гонкур Э. и Ж. Дневник. Записки о литературной жизни.* – М.: “Художественная литература”, 1964. – В 2-х т.: 1- 710 с., 2-749 с.
2. *Гресько М. Твори Гі де Мопассана в перекладах і критиці на Україні (1883-1960).* Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук. – Львів, 1962.
3. *Кондратюк Л.М. Літературний імпресіонізм як дискурс взаємодії мистецтв // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур, 2010. – вип.12. – С. 257-264.*

4. *Кравець Я.* Василь Стефаник у французькомовному прочитанні // Султанівські читання. Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах: Збірник статей / редкол.: І.В.Козлик й ін.. – Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2014. – Вип. III. – С.128-140.
5. *Кузнецов Ю.* Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ - початку ХХ століття: Проблеми естетики і поетики. - К.: «ЗОДІАК-ЕКО», 1995, - 303 с.
6. *Матвійшин В.* Рецепція західноєвропейської літератури та мистецтва. // Василь Стефаник – художник слова. – Івано-Франківськ, 1996, - С. 201-209.
7. *Мопассан Г.* Собрание сочинений: в 7 т. – М., 1977, –Т.6,
8. *Мопассан Г.* Твори: в 2т.–Т.2, – К., 1990, – 664 с.
9. *Наливайко Д.* Искусство: направления, течения, стили. - К.: «Мистецтво», 1985, -362 с.
10. *Стефаник В.* Твори в 3-х т. - К.: вид-во АН УРСР, 1948-1954.
11. *Стефаник В.* Вибране. / Упор., підгот. текстів, примітки і словник В. М. Лесина та Ф. П. Погребенника. – Ужгород: Карпати. – 1979, - 392 с.
12. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 35: Літературно-критичні праці (1903-1905). – 511 с.
13. *Труш І.* Про мистецтво і літературу: Збірник статей. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної культури. – 1958.
14. *Яцків Н.* Творчість Василя Стефаника у франкомовній критиці ХХ ст. // Вісник Прикарпатського університету. – Філологія. – Вип. 9-10, - 2004-2005. – С.247-252
15. *Verlaine P.* Poésies. – Moscou, – 1977, – 315 p.