

4. *Осьмухина 2011*: Осьмухина О.Ю. Авторская маска в процессе становления авторского сознания (к вопросу о жанровой норме) // Пушкинские чтения Вып. XVI. – 2011. – С.8
5. *Смілянська 2005*: Смілянська В. Категорія «автор» у поезії та прозі Тараса Шевченка // Шевченкознавчі роздуми. – К.: НАН України, 2005. – С.211-221.
6. *Шевченко 1993*: Шевченко Т.Г. Повне збір. Творів: У 12 т. – Т. 3. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 137.

*В статье исследуется повествовательная строение повести Тараса Шевченко «Музыкант» в контексте жанрового синкретизма произведения. Определяется роль гомодиегетического рассказчика в сюжетно-композиционной организации повести, влияние автобиографических деталей и вставных рассказов, эпистолярия на читательскую рецепцию. Анализируются особенности повествовательного темпа, переключки с сентименталистской нарративом и явлением Бидермейер.*

*Ключевые слова: автор, рассказчик, композиция, нарративный темп, письмо, сентиментализм.*

УДК 82.09Франко:801.631.5-026.613

**Т. Я. Трачук, аспірант. (Львів)**

### **«Правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій» (Іван Франко про колір)**

*У статті проаналізовано головні аспекти Франкової рецепції поетикальної функціональності кольору в художньому творі, здійснено огляд основних літературно-критичних праць письменника, простежено еволюцію його естетико-світоглядних засад в оцінці значущості барви та її образних потенцій.*

*Ключові слова: кольористика, естетика, функціональність кольору, символіка кольору.*

### ***Tetjana Trachuk Franko's conception of aesthetical and poetical functionality of color in the artwork***

*In the article are analyzed the main aspects of Franko's reception of poetical functionality of color in the artwork, are reviewed the main*

*literary critical works of the writer, is traced the evolution of aesthetical and ideological foundations of the artist in the assessment of the significance of the color and its potential.*

*Keywords: coloristics, aesthetics, functionality of color, symbolics of color.*

### **Постановка наукової проблеми та її значення.**

Вивчаючи проблеми кольористики художнього твору конкретного автора, завжди доречно актуалізувати контекст чи, інакше кажучи, мистецький дискурс, в якому він творить. Незалежно від того, якими методологічними інструментами користується дослідник, спосіб стереометричного, об'ємного та цілісного аналізу допомагає віднаходити щоразу цінніші моменти.

Різноманітність теоретичних підходів дозволяє (і то деколи навіть вкрай актуально) оминати, чи радше не використовувати інформативної конкретики, пов'язаної з особою автора. Однак панорамного дослідження проблеми кольористики творів Івана Франка складно буде досягнути, не збагнувши її теоретичного підґрунтя, власне, того, як розумів, інтерпретував, теоретично осмислював кольористичний аспект художнього твору сам письменник.

Важко назвати окремі праці, спеціально присвячені проблемі кольору у творах Франка, більше того, праці, які б претендували заповнити прогалину теоретичного усвідомлення подібного комплексу питань. Щоправда, цінними є дотеперішні здобутки франкознавців в цьому напрямку, які бодай принагідно зглиблювали цей аспект: О. Горбач, І. Денисюк, Марія Лапій, Олександра Сербенська, Алла Швець.

Незважаючи на чисельність та різноаспектність франкознавчих досліджень, до сьогодні не маємо єдиного вичерпного аналізу проблеми науково-мистецької рецепції кольору та кольористики в розумінні Франка, так само як і ґрунтовних комплексних студій над його художніми текстами з погляду поетики кольоротворення. Слід

значити, що генерування такого спектру зацікавлень насправді зобов'язує до «вирівнювання стежок», кажучи образно, аби заповнити існуючі дослідницькі прогалини.

Серед головних завдань нашого дослідження – проаналізувавши історико-літературні та критичні праці Франка, виокремити прерогативні основи Франкового уявлення про функціональність кольору у творі на тлі ширших стратегій візуалізації.

Цікавий, на наш погляд, аналіз генези творчого методу Франка у статті Р.Голода «Позитивізм як світоглядно-філософське підґрунтя творчого методу Івана Франка» [Голод 2008: 275]. Автор слушно зауважує: «Оскільки процес становлення естетичної свідомості І. Франка відбувся на тлі загострення суперечностей між ідеалістичною та позитивістською філософсько-світоглядними системами, то й навіть об'єктивно письменник не міг уникнути вагання між різними доктринами [Голод 2008: 275]. Саме ідеалісти, за словами дослідника, перші зацікавлюються спонукою до творчого акту, психологією творчості, порушуючи проблему несвідомого, яка пізніше буде широко опрацьована у працях фрейдистів та біхевіористів.

*Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів.* Повсякчасний творчий пошук, реагування на нові стилі й напрямки, можна припустити, завжди так чи інакше впливали на діяльність Франка. І як вдало підмічено, «еволюція у поглядах на літературу й життя настільки суттєва, що охоплює діаметрально протилежні ідеї» [Поліщук 2008: 349]. Ідеї ці, за словами Я.Поліщука, були постійними імпульсами до руху, до роздумів теоретичних, підсилені водночас творчою практикою Франка: «Впливи нових мистецьких тенденцій не були в його творчості чимось накинутим зовні, вони сприймалися органічно, як виклик життя, на який потрібно знайти відповідь» [Поліщук 2008: 350].

Коротко екскурсуючи в історію та передісторію філософських шукань І. Франка, мусимо зазначити, що широта такого контексту певною мірою визначила і найдрібніші особливості творчого стилю автора, зокрема й конкретику кольористики візуального творення. Позитивізм з його натурфілософськими первнями передбачав оперування основоположними природничими знаннями, оприявнюючи акт психологічного конструювання художнього твору.

Окресливши спорадично філософсько-світоглядний контекст творчості Франка, звернемось до його інтерпретації конкретних кольористичних концептів.

Дослідниця Олександра Сербенська у мовознавчій статті «Кольороназви у прозі Франка» заторкує низку цікавих питань, зокрема проблему інтерпретації кольору. Митець, на думку авторки, був обізнаний із працями не лише гуманітарного характеру, але студіював солідні наукові розвідки із природознавства. Відтак уся діяльність Франка пронизана пильною увагою до розвитку та реалізації фізіологічної психології як науки. Черпаючи спочатку із викладів д-ра Охоровича, який зумів закласти письменнику підвалини наукової обсервації, в наступні роки мислитель не втрачав нагоди відшукати якогось нового іноземного джерела із свіжою інформацією, віддаючи останні гроші на передплату природничого журналу «Kosmos».

Про те, що молодий Франко цікавився проблемами кольору, свідчить зреферована ним праця американського природознавця Алана Гранта <sup>1</sup> (у першодруці: Grant Alen.

---

<sup>1</sup> Франко І. Чутливість на барви, її розвиток і значення в органічній природі: реферат на працю американського природознавця Аллена Гранта / Пер. з польської: Ю. Романишин, О. Сербенська; Наук. ред. Б. Якимович; Ред. Г. Чопик. – Львів: Вид.

Wrażliwość na barwy, jej rozwój i znaczenie w organicznej przyrodzie // Przegląd tygodniowy życia społecznego, literatury i sztuk pięknych. Dodatek miesięczny. Półrocze pierwsze. 1881. S. 684–739. Підп.: Stefan Malewski). Розвідка присвячена дослідженню проблеми кольору як фізичного явища та барви як суб'єктивної, залежної від сприйняття якості. У ній докладно проаналізовано не лише фізичні аспекти породження кольору, але й процес «кольоризації» світу в ході еволюційних змін, також ґрунтовно описано механізм перцепції світла, функції органів зору в представників найпростіших тварин і в людини, головно зацентровано на можливості розрізнення кольору, якою наділені уже комахи, ссавці та людина. В окремому розділі праці йдеться про вразливість на барви людського ока; постає питання знаковості еволюційної гіпотези розвитку зорового сприйняття людини, фізіологічних, культурних передумов сприйняття і розпізнавання кольору; у висновку Грант стверджував, що людина від свого початку чудово розрізняла кольори, причина ж відсутності у давніх текстах широкої мовної палітри кольороназв криється у форматі мовної реакції, а не у властивості розпізнавати барви, оскільки кольоративи виникають синхронно з людською діяльністю. Слід зазначити, що дослідження Алана Гранта було напрочуд фактологічне та скрупульозне, містило величезний науковий фактаж. Франко, вочевидь, високо оцінював доробок науковця і своїм рефератом намагався внести багато уточнень, зазначаючи на початку: «Подаючи зміст його [А. Гранта. – Т. Т.] останньої розвідки, сподіваємося тим самим спричинитися до з'ясування заплутаного і складного питання про розвиток організмів і їх фізіологічних функцій, вважаючи, що лише таке пояснення може допомогти розтлумачити велику кількість

психологічних загадок, які без генетичних студій залишилися би, напевно, назавжди невіршеними» [Франко 2006: 7].

До періоду особливого зацікавлення проблемою кольору, вважає О. Сербенська, належить також короткий Франковий текст «Два образи в церкві Завалівській» (першодрук: Зоря. – 1883. – № 11 – С. 184.). Цей невеличкий допис Франко розпочинає із вербалізації ідеї, вкрай цікавої культурно та історично: «Давненько вже піднесена була в наших часописах гадка, що цікаво було би на образах і малюнках по наших церквах прослідити, як малярі наші в різних часах, ідучи за поривом таланту, більше або менше відступали від конвенціональних взірців візантійських і робили початки свого власного ренесансу, котрий, не находячи сприяючих обставин, не розвився і упадав» [Франко 26: 283]. Малярське мистецтво цікавить Франка тут як культуролога. Особливий акцент спостерігаємо на кольоровій палітрі ікон, дбайливо і скрупульозно простежений: «Що особливо впадає в око навіть зовсім нефаховому обсерваторові, так се предивна гармонія красок на обох тих малюнках, різко відбиваюча від звичайної пестроты наших церковних образів. Все тут достосоване до виразу представлених лиць, як не мож краще. Лице старшого мужчини живіше, реалістичніше, – то й колорит всього малюнка гарячіший, хоч зовсім не яркий. Лице молодця супокійне, мов сном блаженним навіяне, – колорит картини більше притьмлений, ніжний. Особливо те друге лице хапає за серце обсерватора, настроює його якомсь поважно, сумовито, немов переносить в глибокі підземні катакомби, де з виразом божественної надії на ідеально хорошім лиці спочивають нетлінні моці мученика-молодця, що, не дбаючи на плач люблячої матері, на принаду молодої любові, всього відрікся і сміло пішов в боротьбу за високі ідеали. Ані сліду візантійської штивності і конвенціональності в обох малюнках! Сміло і ясно ступає

артист дорогою, котру проложили італ'янські ідеалістичні школи малярські в XV і XVI століттях» [Франко 26: 284].

Своєрідна вербальна манера змалювання ікон, яку, власне, тут маємо, свідчить рівночасно як про високу ерудованість письменника, обізнаність та зацікавленість малярством, так і про імпульсивний, абсолютно творчий підхід до споглядання творів образотворчого мистецтва, вміння тонко побачити барву, її реалізацію, функціональність, виявляючи при цьому спектральність особистої рецепції. Франко-поет бачить колір мистецьким оком.

Естетична чуттєвість та культурно-мистецька ерудиція Франка засвідчені також в його короткому огляді під назвою «Хранитель мистецтв» німецького мистецького часопису «Der Kunstwart, Rundschau über alle Gebiete des schönen» («Мистецтво: огляд усіх галузей прекрасного») (першодрук: Kurjer Lwowski. – 1889. – № 99 (9. IV, с. 6); № 122 (3. V, с. 6), № 226 (16. VIII, с. 2), № 303 (1. XI, с. 6), №324 (22. XI, с. 6)), культурну вартість якого він високо оцінив: «Головною метою цього часопису призначеного не для спеціалістів, а для найширшої наукової громадськості, є пропаганда на кожному полі здорових естетичних понять без упереджень, без формул і доктринерства, поширення і зміцнення почуття краси у людини» [Франко 26: 282]. Франко стежив зосібна за малярством. Оглядаючи річний зміст часопису, зупинився на статті «Що таке малювання en plein air», в якій йшлося про некомпетентність експертів чергової мюнхенської виставки, які проголосили перемогу живопису “en plein air”. «Тим часом виявляється, що всі картини, які мистецтвознавці хибно віднесли до цієї модної течії в малярстві, зовсім такими не були, навпаки, замість повені повітря, світла і кольорів (чого зрештою вимагає сама назва), вони відзначаються блідим світлом і нечіткістю кольорів, а причиною є те, що ці картини малювали на крейдованому фоні. На цю крейду, як дотепно говорить п.

Кірхбах, спіймалися сотні німецьких критиків, тоді як картини, справді мальовані при повному освітленні, залишились зовсім поза їхньою увагою» [Франко 26: 282]. І хоча від описаної події справді віє ореолом детективного непорозуміння, важко заперечувати факт Франкової перейнятості мистецькими новинками візарту.

У цьому ж невеличкому дописі натрапляємо на ще одну, не менш важливу для нашого дослідження замітку, а саме: огляд праці «Kunst und Naturgenuss» («Мистецтво та споглядання природи») Альфреда Бізе про природу і сутність естетичної насолоди. Аналізуючи викладені думки німецького вченого, Франко зазначав, що «основним джерелом естетичної насолоди є антропоморфічний погляд, тобто оживлення природи людським життям, людськими почуваннями і пристрастями». Відтак «джерелом і вихідним моментом естетичної насолоди від природи є сама людина, людська натура», а «предметом мистецтва може бути тільки цей чуттєвий вузол, який поєднує людину з природою, або, точніше, за словами Золя, природа, пропущена через призму людської особистості» [Франко26: 282].

Актуально реагуючи на тогочасні мистецькі віяння, Франко роздумував над засадами поетичної творчості, закономірностями реалізації та ефективності художніх деталей, їх зв'язку із сприйняттям природи. «Згодом Франко зосередився на вивченні теорії кольору, насамперед з погляду використання його засад у творенні канви художнього твору, пізнання психофізичних основ творчості письменника; дослідник проектував їх на мистецтво слова, показуючи його велику силу, прагнучи розкрити здатність слова вібрувати кольором, тремтіти, струменіти ним, відтворювати безконечну скалю барви, її гру і красу, показувати контрасти світла і темноти, викликати у читачів “живописне враження”, ряди вражень, сповнених кольором гармонії і колориту» [Сербенська 2005: 432].



Роздумами про психологічні основи (сприймання – відтворення чуттів) акту творчості просякнутий Франків огляд «Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка» (Світ. – 1881. – ч. 8–9. – С. 158 – 161; ч. 10, – С. 171 – 172). Розпочинаючи «ab ovo», тобто з пояснення і виrozumіння поняття естетики, дослідник застановляється над проблемою краси у штуці – «хорошим в штуці називається те, що викликає в чоловіці ублагороднююче зрушення» [Франко: 53: 28]. Різні види мистецтва по-різному виконують таку функцію, «штуки пластичні», до яких зараховано малюнок, різьбу, будівлю, «викликають таке зрушення при допомозі гармонії красок і ліній», а «штуки експресивні (музика, поезія, гра акторська) при допомозі чувств» [Франко: 53: 29].

Фундаментальною працею предметного кольористичного студіювання став Франків трактат «Із секретів поетичної творчості» (першодрук: Літературно-науковий вістник. – 1898. – Т. 1. – Кн. 1. – С. 17–26; Кн. 2. – С. 75–85; Кн. 3. – С. 139–151; 1899. – т. 6. – Кн. 4 – С. 1–22; Кн. 5. – С. 71–80; Кн. 6. – С. 137–147), від якого розпочинається дуже важлива віха розвитку літературознавчої науки, ознаменована інтенсивним зацікавленням психологією творчого акту загалом та творчістю конкретного митця. У трактаті чимало сторінок присвячено барві, специфіці її використання у малярстві, проаналізовано “кольористичні ефекти” в поезії, підкреслено силу слова “яко сигналу”, його здатність, за висловом Франка, “телефонувати”, впливати на наші рецептори, викликати певні почуття, образи». Тут маємо зразок власне авторської експлікації проблеми кольористики: вважаючи, що «змісл зору дає найбагатший матеріал для нашого психічного життя» [Франко 31: 53], Франко коротко окреслює проблематику теми кольоротворення: «Ми не можемо тут входити в такі інтересні деталі, як напр., символіка кольорів у народних віруваннях і в поезії, символіка цвітів і т. і., що, властиво,

також належить сюди, і подамо ще декілька примірів зорових образів у нашій артистичній поезії, а головню у Шевченка» [Франко 31: 53]. Фольклор і твори Шевченка стали для Франка найбагатшим джерелом для ілюстрації процесу кольоротворчості.

«Класикою рецептивної поетики» [Клочек 2007: 40] називає Франків трактат Г. Клочек, наголошуючи на вмій компіляції творчого та наукового підходів до висвітлення явищ породження та впливу текстів. «Більша й основна частина трактату “Із секретів...” присвячена розкриттю таємниці художності поетичних текстів через пояснення функцій літературних прийомів, з яких зіткано твір. Як митець, майстер слова, що знав творчу технологію зсередини, І. Франко виявляв ці прийоми з неперевершеною винахідливістю й точністю. Як видатний мислитель-аналітик, він моделював їх функції, тобто вплив на читача. І це робилося ґрунтовно, у певному методологічному алгоритмі, на широкому й досить розмаїтому матеріалі, в якому домінувала поезія Тараса Шевченка» [Клочек 2007: 43]. Без сумніву, таке зацікавлення Франка, лігши в основу теоретичних розвідок, проявилось також і в його творчості – напрочуд скомплікованій художній системі, яка репрезентує власне авторський ідіостиль та особливості письменникових стильових та естетичних пошуків.

У розділі трактату «Закони асоціації ідей і поетична творчість» особливу увагу привертає акцентування на асоціативній здатності людського мислення через відтворення і комбінацію колись наданої чуттями інформації. Завдяки такому процесу уможлиблюється як наукова, так і творча діяльність. «Нема сумніву, що спосіб, як в'яжуться одні з одними ідеї, репродуковані в певнім поетичнім творі, надає тому творові головну часть його колориту» [Франко 31: 53]. Варто зазначити, що мислитель, послуговуючись тут словом «колорит», говорить, насамперед, про загальну естетичну вражальність твору.

Прикметно, що і надалі, аналізуючи поезію Шевченка, дослідник уживатиме таких слів, як «малює»: поет малює ті чи інші образи тощо.

Із законів асоціації, які Франко достосовує до поетичної творчості, знаходимо можливість провести деякі паралелі між висловленим загалом щодо творення поетичного образу і творенням колористичного образу як конкретного інваріанта. Насправді ідею асоціативних зв'язків вигідно актуалізовувати насамперед на барвописних стратегіях: семантика кольору, базована на асоціаціях, завдяки їх множинності та модифікації уможливорює символічну здатність кольоративів. Специфіка семантичного розширення ядра кольоративу потенційно поетична. Далі подибуємо знову прирівнювання поета до маляра на підставі техніки образотворення: «Пориваючи нашу уяву від звичайних до незвичайних асоціацій, він осягає один з наймогутніших способів поетичного малювання – контраст. Що чинить маляр, кладучи на малюнку близько одну коло другої дві плями різних кольорів, що стоять далеко один від одного в шкалі барв, те саме осягає поет, шарпаючи в відповіднім місці нашу уяву від звичайного асоціативного ряду до незвичайного або просто супротивного» [Франко 31: 67]. З цього уривку можемо зробити висновок про Франкову обізнаність у сфері малярського ремесла, оскільки вираз «дві плями різних кольорів, що стоять далеко один від одного в шкалі барв» засвідчує його мистецьку ерудицію в царині малярського кольоротворення, знання гами кольорів, кольорового спектру та гармонії. Аналізуючи образну систему Шевченкової лірики, Франко виводить два типи образотворення – асоціативної динаміки та асоціативної статичності: для першої характерними є складні, нетипові поєднання, тоді як для другої – асоціативно стабільні контамінації. Обидва способи художнього зображення створюють неповторний естетичний ефект.

Конкретно про візуальне в літературі йдеться у розділі «Змисл зору і його значення у поезії». Зір дає людині найбагатший матеріал, цим і виправдана численність візуальних образів у поезії, зокрема народній. Подібно й Шевченкова поезія, за Франком, сповнена розмаїття таких пишних образів: «Кожному, хто читав Шевченкові поезії, мусила лишитися в тямці та маса зорових, кольористичних образів, якими він любить характеризувати українську природу, всі оті “карії оченята і чорнії брови”, “вишневий сад зелений і темнії ночі”, “синє море”, “червону калину”, “зелені байраки”, “степ, як море широке, синіє”, “небо блакитне”, “чорні гори”, і могили, “що чорніють, як гори”, і ті хлопці і дівчата, що “як мак, процвітають» [Франко 31: 100]. Тут маємо не що інше, як першу спробу в українській літературі дослідити кольористичну парадигму творів письменника. І хоча дослідник зазначає, що не торкатиметься проблем «символіки кольорів у народних віруваннях, символіки цвітів і т. і., що, властиво, також належить сюди» [Франко: 31: 100], однак все-таки ословлює функцію психологізації кольору, коли барва маркує зміну внутрішнього стану героя: «в добрім настрої чоловікові вся природа видається ясною, всміхнутою, свіжою і веселою, а в пригнобленні – понурою, темною, хорою» [Франко 31: 100]. Відтак Франко на поетичному прикладі ілюструє символічне використання барви, при цьому йому важливо підкреслити необхідність дотримання міри в речах: не слід вдаватись поету до «кольористичних оргій», як це роблять «декаденти та пленеристи пера і чорнила», через що «їх описи виглядають радше як вказівки для маляра або як преїскуранти різних вишуканих фарб, аніж як поетичні креації» [Франко 31: 101]. Натомість малюнок Шевченкового «Садку вишневого» для Франка є зразковим кольоруванням. Врешті свою концепцію дослідник узагальнює так: «Поет, коли береться малювати, то не чинить се виключно красками, фарбами, котрі у нього властиво є тільки словами, зчепленням таких і таких

шелестів і гуків, але торкає різні наші змисли, викликає в душі образи різnorodних вражень, але так, щоб вони тут же зливалися в одну органічну і гармонійну цілість» [Франко 31: 101].

Відтак можемо зробити висновок про те, що Франко, очевидно, був добре обізнаним із різноманіттю підходів до розуміння суті естетичного твору і головних засад його творення, розумів значущість художніх деталей і, аналізуючи майстерність добору кольорів у поезії Шевченка, насамперед як митець експлікував свою візію творчого процесу. Франко підмітив відмінність функціональності кольору в поезії й живописі: барвоназви, заангажовані у літературний текст, служать для створення цілісної сюжетно-композиційної картини, ферментуючи передусім асоціативність візуального сприйняття

Принагідно слід згадати, що суттєві зауваги щодо визначення ролі Франкового трактату з літературознавчого погляду знайдемо у розвідці Орести Мацяк «Трактат Івана Франка “Із секретів поетичної творчості” у контексті теорії синтезу мистецтв». На думку авторки, «жоден сучасний дослідник не посприяв розробці теорії синтезу мистецтв так, як І. Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості”, хоч автор трактату не оперував терміном “синтез мистецтв” і не в усьому схвалював самих письменників-синтезистів» [Мацяк 2008: 436]. Насправді Франкові вдалося чітко простежити, зокрема, відмінність малювання кольором і малювання кольорословом, коли в другому випадку залучається весь механізм сугестії, і поет «розворушує цілу свою духовну істоту», «зворушує чуття, напружує уяву» [Франко 31: 45].

Слушними також є міркування Людмили Тарнашинської щодо питання породження художнього образу в осмисленні І. Франка та О. Потебні. Дослідниця намагається співставити методологічні підходи двох авторів, аналізуючи виділені ними головні аспекти процесу

поетичної творчості. Окрім цього, знаковими є зауваги авторки щодо сутності образу: «Образи, що несуть у собі багатозначність, непрозорість, розмитість, не співвідносяться прямо з реаліями, вони насправді постають артикуляцією внутрішніх смислів слова, часто це “артикуляція невловимого” – того, що до певного моменту “неприступне для нашої свідомості”, лежить там приховане, “як золото в підземних жилах”, а проте керує нашою діяльністю “не раз далеко сильніше від усіх контраргументів нашого розуму”» [Тарнашинська 2008: 416]. Якщо експлікувати це визначення на конкретний кольорообраз, можемо скласти уяву про семантику кольоративу як про багатозначний образ, який завжди матиме потенцію до поліаспектної конкретизації.

Не менш вагомими для окреслення Франкової концепції кольоротворення і його функціонального навантаження в художніх творах є критерії оцінки естетичної вартості творів інших письменників, за якими дослідник аналізував їх, головню в аспекті візуальному.

В іншій Франковій розвідці «Нива», український літературний збірник» (Зоря. – 1885. – № 18 – с. 215 – 216) подибуємо також схожі візуально-естетичні спостереження над прозою І. Нечуя-Левицького: «Зате друга частина тої повісті [йдеться про «Чортяча спокуса» І. Нечуя-Левицького. – Т. Т.], любовні пригоди Насті з циганом Грегором, поражає читача пластикою рисунка, пишнотою красок та міткостою психологічної обсервації. Загалом та часть повісті робить велике вражіння; а є в ній картини, котрі треба почислити до найкращих перел творчості» [Франко 26: 374]. Не можна не згадати також творчого титулу, яким Франко наділив І. Нечуя-Левицького, подивляючи його словесній живописній манері – «се великий артист зору», «колосальне, всеобіймаюче око України» [Франко 35: 374].

Високо оцінив Франко творчу манеру М. Коцюбинського, оглядаючи його оповідання «Задля загального добра» у статті «Конкурс “Зорі”» (Зоря. – 1895. – № 11 – с. 218 – 219). «Оповідання се веде нас на ґрунт новий і досі неторканий нашою белетристикою, малює (і додамо, малює розкішними фарбами) життя селян-молдаван бессарабських, малює далі, може, трохи пересадно чорно, ту катастрофу, якою для тих селян являється урядова війна з філоксерою, т. є. вирубування і палення виноградників і затруювання їх коріння, зараженого філоксерою. Сцени з життя молдаван в оповіданні змальовані дуже гарно, а такі малюнки, як поїздка хазяїна з жінкою і дітьми на виноградник, як палення вирубаних виноградників і розпука жінки хазяїна, назавсігди врзуються в пам'ять читача – так вони ярко і пластично змальовані автором» [Франко 29: 478] «Яркість» і «пластичність» – це очевидна заслуга таланту Коцюбинського.

Прагнення до барвистості як лейтмотив творчості Христі Алчевської підмічає І. Франко у статті «Поезії Христі Алчевської» (Літературно-науковий вістник. – 1907. – Т. 39. – Кн. 7. – С. 115 – 118). «Авторка якомсь так природно, мимовільно рисує перед нами свою вдачу, трохи тужливу, трохи меланхолійну, та в основі більше веселу й артистичну. Її тягне до себе всяка краса й усе поетичне: кольористі крайобрази, кольористі ефекти різних пор року, колоритні люди. Барвистість – се в неї основа життя» [Франко 37: 270]. Однак розлогіших студій кольористики дослідник надалі не проводить, лише принагідно закидає авторці збірки неусвідомлене захоплення красою природи в такій значній мірі. Бо ж насправді за красою природи та її гармонією криється не що інше як «жорстока боротьба за існування, в якій нічо не служить красі, а навпаки, краса звичайно служить приманою для далеко неестетичних цілей розпліднювання або паразитизму» [Франко 37: 272].

Критикуючи збірку поезій Остапа Луцького «В такі хвили» (Літературно-науковий вістник. – 1906. – Т. 35. – Кн. 7. – С. 180 – 183), Франко зважав, oprіч іншого, на кольорову палітру книги, яка йому аж ніяк не імпонувала: «Колорит у книжечці сірий, починаючи від передмови, в якій автор називає свої вірші сірими записками; а в тих записках пішло все саме сіре: сірі строфи, сіре слово, сіра туга, сіра туга, сіра віддаль, сірі скиби і сірий лан» [Франко 37: 136]. Луцький обрав колорит прерогативним для своєї збірки, тоді як про інші аспекти доброї і якісної поезії, на думку Франка, не подбав. Відтак барвописна стратегія поета нічому не підпорядкована, непродумана, а тому не містить позитивних конотацій.

Проблема кольористики вписана у ширший контекст філософсько-ідеологічних й мистецько-естетичних розмислів письменника. Сприймаючи і ретранслюючи засадничі основи новітніх пошуків, Франко підходив до аналізу мистецьких творів із чітко окресленою методологією психологічно-естетичної рецепції художнього твору, здебільшого оприявленою в трактаті «Із секретів поетичної творчості». Естетичне мірило було визначальним й у способі кольорування художнього твору. Барвопис у текстах митців, на думку Франка, виправданий якістю естетичного стратегізування та поетикальної добірності, тоді як неприпустимою є будь-яка «штучність» кольорування. Без сумніву, основні теоретичні зауваги тією чи тією мірою знайшли своє застосування й у художній творчості самого Франка, впливаючи на принципи кольористичного образотворення та барвописного ослвлення світу.

### **Література**

1. *Голод 2008: Голод Р. Позитивізм як світоглядно-філософське підґрунтя творчого методу Івана Франка // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнарод. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження І. Франка (Львів, 27 вересня –*



- 1 жовтня 2006 р.). – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – Т. 1. – С. 274 – 285.
2. *Клочек 2007: Клочек Г.* Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча української рецептивної поезики // Слово і Час. – 2007. – № 4. – С. 40.
3. *Мацяк 2008: Мацяк О.* Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» у контексті теорії синтезу мистецтв // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнарод. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження І. Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – Т. 1. – С. 435 – 434.
4. *Поліщук 2008: Поліщук Я.* Франкова рефлексія mimesis // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнарод. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження І. Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – Т. 1. – С. 349 – 359.
5. *Сербенська 2005: Сербенська О.* Кольороназви у прозі Івана Франка // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів, 2005. – Т. ССЛ. – С. 430 – 438.
6. *Сербенська 2006: Сербенська О.* Феномен барви як об'єкт зацікавлення Івана Франка // Франко І. Чутливість на барви, її розвиток і значення в органічній природі. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – С. 3 – 6.
7. *Тарнашинська 2008: Тарнашинська Л.* До питання народження художнього образу в інтерпретаційному полі Івана Франка та Олександра Потебні // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнарод. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження І. Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.). – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – Т. 1. – С. 409 – 421.
8. *Франко 1876 / 1895: Франко І.* Франко Іван. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Редкол: М.Г. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 2008 – Т. 53: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці, 1876-1895 / Ред. тому Є.К. Нахлік. – 832 с.
9. *Франко 1976-1986: Франко І.* Зібрання творів: у 50 т. – К.: Наукова думка, 1976-1986. – Т. 26. – 460 с.
10. *Франко 2006: Франко І.* Чутливість на барви, її розвиток і значення в органічній природі: реферат на працю американського

природознавця Аллена Гранта / Пер. з польської: Ю. Романишин, О. Сербенська; Наук. ред. Б. Якимович; Ред. Г. Чопик. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 133 с. – (Серія: «Дрібненька бібліотека»; Чис. 17).

*Татьяна Трачук «Правдивые поэты никогда не позволяют себе тех цветowych оргий» (Ивано Франко о цвете)*

*В статье проанализированы главные аспекты рецепции поэтикальной функциональности цвета в художественных произведениях И. Франко, осуществлен обзор основных литературно-критических работ писателя, прослежена эволюция его эстетико-мировоззренческих принципов в оценке значимости цвета и его образных потенций.*

*Ключевые слова: колористика, эстетика, функциональность цвета, символика цвета.*

**Ю. Л. Булаховська**

### **Дивні оповідання (для дітей та підлітків)**

Те, про що розповіла Галина Михайлівна Сарнацька в колі своїх онуків і їхніх друзів, було не її авторства. Історію вона почула від двох колишніх співробітників Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка АН УРСР. В оповідці йдеться про п'ять кімнат із позабаваними вікнами з будинку навпроти у її дворі.

Суть справи полягала в тому, що вказані співробітники шукали приміщення, яке можна було би винайняти для приїжджих родичів. Їх увагу привернув перший поверх начебто безлюдного будинку навпроти з пустими вікнами. Очевидно, це були вікна однієї п'ятикімнатної квартири, оскільки виглядали вони абсолютно однаково: забиті, вкриті пилом, давно не миті і т.д. Колишні співробітники піднялися, постукали у двері на першому поверсі і були дуже здивовані, коли зрозуміли, що двері щільно зачинені, але не замкнені. На стук їм ніхто не