

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ІВАНА ФРАНКА

МАРІЯ ЛАПІЙ

ПСИХОЛОГІЧНИЙ
ПЕЙЗАЖ У ПРОЗІ
ІВАНА ФРАНКА
ТА «МОЛОДОЇ МУЗИ»
СЕМАНТИКА Й ПОЕТИКА

*ПРОЕКТ «НАУКОВА КНИГА»
(МОЛОДІ ВЧЕНІ)*

КИЇВ НАУКОВА ДУМКА 2016

У монографії здійснено поліаспектне і комплексне дослідження проблеми поетики й семантики прозового пейзажу у творчості Івана Франка й «молодомузівців» М. Яцкова, Б. Лепкого, В. Бірчака. Уперше визначено художні особливості психологічного пленеру Франкової прози. Розглянуто індивідуально-авторські форми побудови психологічної дескрипції природи в художній практиці «молодомузівців». Осмислено трансформацію міметичного способу пейзажотворення у літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. в аспекті співіснування, контамінації та дифузії «старих» (етнографічних, фольклорно-романтичних, реалістичних, натуралістичних) і «нових» (ранньомодерністських) принципів і моделей зображення природи й людини. Виявлено подібності та відмінності дескриптивної манери І. Франка та змалювання природи у текстах «молодомузівців» та інших письменників «перехідної доби» (Ольги Кобилянської, Наталії Кобринської, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника).

Для літературознавців, викладачів і студентів-філологів. Монографія буде корисною для всіх, хто цікавиться проблемами поетики прозового опису та дослідженням теми «природа й людина» в художній літературі.

Науковий редактор
член-кореспондент НАН України *Є. К. Нахлік*

Рецензенти:
канд. філол. наук *М. З. Легкий*,
д-р філол. наук *Т. В. Пастух*

*Рекомендовано до друку вченою радою
Інституту Івана Франка НАН України
(протокол № 8 від 8 вересня 2015 р.)*

***Видання здійснено за кошти Цільової комплексної програми
«Створення та розвиток науково-видавничого комплексу
НАН України»***

Науково-видавничий відділ філології, художньої
та словникової літератури

Редактор *О. Л. Гречанюк*

ISBN 978-966-00-1560-9

© М. М. Лапій, 2016
© НВП «Видавництво “Наукова думка”
НАН України», дизайн, 2016

ЛЮДИНОЗНАВЧІ МОЖЛИВОСТІ СЛОВЕСНОГО ПЕЙЗАЖУ

Вербальний пейзаж ледь чи не від самого зародження мистецтва слова є складником образної словесності. Поняття пейзажу непохитно ввійшло в теорію фольклору та літератури. Українська усна народна творчість та література багаті на численні пейзажі, які маркують різноманітний національний ландшафт, геокультурні координати й етноміфологеми рідної землі. Водночас словесні пейзажі слугують ефективними засобами вираження національного менталітету та індивідуальної психології автора й персонажів.

В міру розвитку усної та писемної словесності, художніх напрямів і течій *техніка пейзажу* змінюється, удосконалюється, еволюціонує. Завдання літературознавців — виявити ці зміни, описати й проаналізувати їх. Розвиваються і підходи до вивчення пейзажу: якщо донедавна поширеним та продуктивним було звичне вже поняття часопростору (хронотопу), то останнім часом активно впроваджуються у наше літературознавство відносно нові поняття *геопоетики* та *геокритики*¹.

Пейзаж у літературному творі має значно більше значення, аніж як міметичне віддзеркалення довкілля, картина природи, художній образ обставин дії. Звичайно, й у таких різновидах він становить певний інтерес, але важливішими є інші його вияви — антропологічні: образна, а то й символічна трансформація внутрішнього світу людини, явна чи закодована проекція її почуттів і настроїв, свідомих поривань та бажань, але також і неусвідомлених потягів, оприявнення позасвідомих імпульсів, ірраціонального буття душі, її прихованого зв'язку з таємничим метафізич-

¹ Шаблій О. До основ геопоетики (на основі текстів Тараса Шевченка) / Олег Шаблій // Часопис соціально-економічної географії. — 2014. — Вип. 17 (2). — С. 10—17; Виноградов О. М. Антропологізація географічного простору в прозі Жоржа Перека («Речі», «W, або спогад дитинства», «Життя спосіб використання») : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Олександр Миколайович Виноградов. — К., 2016. — 19 с.

ним світом, із власним минулим, теперішнім і майбутнім. Чим талановитіший та чутливіший письменник, тим більше він здатен насичувати пейзажні малюнки еманациєю глибинного свідомого й позасвідомого.

З цього погляду важливе значення для пізнання літературознавчої категорії вербального пейзажу має художня творчість Івана Франка. Тим часом в українському літературознавстві, на відміну від західноєвропейського, польського та російського, явно бракує робіт, присвячених теоретичним проблемам пейзажу та пейзажистичі окремих письменників, у тому числі й Франка.

До того ж у вітчизняному літературознавстві досі немає певної системи дослідження пейзажу. Роботи про цей художній феномен з'являються спорадично, що зумовлено відсутністю окремої літературознавчої школи, яка б зосередилася на його студіюванні. Цим питанням нерегулярно займаються вітчизняні українці, дослідники російської та інших зарубіжних літератур, виявляючи особливості пейзажу одного автора чи порівнюючи пейзажі у творчості двох чи більше авторів (залежно від того, які мови ці науковці вивчали та які літератури студіюють). Що ж до української літератури, то тут проблема пейзажу також досліджується вибірково. В нашому літературознавстві не простежується ні якоїсь системи, ні послідовного руху до поетапного вивчення цього питання. Можна говорити хіба що про окремі напрацювання (історико-літературні, теоретичні).

Певною мірою підвести підсумок цим дослідженням покликана монографія Марії Лапій. *Теоретичний аспект* у ній виписано дуже ґрунтовно. Дослідниця опрацювала величезну кількість теоретичної літератури, зокрема англійською, польською та російською мовами, праці вітчизняних та зарубіжних літературознавців про пейзаж, завдяки чому зуміла систематизувати й узагальнити їхні здобутки, розібратися у «векторах дослідження літературного пейзажу», *типології пейзажу* (запропоновано розгалужену й продуктивну типологію прозових описів природи, базовану на різних підходах, критеріях та ознаках) і закласти надійний теоретико-літературний фундамент під своє осмислення Франкової пейзажистичі. Перший розділ монографії становить найповніший та найглибший на сьогодні в українському літературознавстві виклад теорії словесного пейзажу. Як такий, він не лише виконує допоміжну, точніше, базову функцію у дослідженні прозового пейзажу Франка, а й має самостійне значення і може слугувати науковцям надійним орієнтиром для вивчення *антропологічної геопоетики* у творчості різних митців слова.

Марія Лапій дає своє обґрунтоване визначення *літературного пейзажу*, який відрізняється від малярського, кінопейзажу чи якогось іншого, а також дефініцію *психологічного пейзажу*. Вже це є новим кроком в осмисленні вербального пейзажотворення, хоча назагал проблематично дати остаточне єдино прийнятне визначення пейзажу (як і багатьох інших літературних понять), оскільки в осмисленні цього поняття з'являються нові акценти і саме розуміння пейзажу постійно розвивається. Перспективним видається такий шлях, коли науковці маркують окремі риси, які входять у поняття «пейзаж», пояснюють його суть. З цього погляду робота Марії Лапій також містить чимало розумних, цікавих та цінних спостережень. Так, дослідниця логічно виокремлює *різновиди психологічних пейзажів*: пейзажі-паралелі (консонанси, дисонанси), пейзажі-проекції, характеротвірні («портретні пейзажі») та внутрішні ландшафти пам'яті, уяви, сну.

Важливим для зрозуміння пейзажопописної практики Івана Франка є його *літературознавчі роздуми* над взаємодією «старих» і «нових» принципів зображення природи й людини в літературі кінця XIX — початку XX ст., у Тараса Шевченка, представників «старої» школи (Юрій Федькович, Іван Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Іван Карпенко-Карий, Анатоль Свидницький) і «нової» (Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Василь Стефаник, Остап Луцький, Христя Алчевська, польський письменник Ян Каспрович, український маляр Іван Труш та ін.). У монографії цю проблему вперше висвітлено так повно, всебічно й системно.

Що ж до основної частини дослідження, то його предметом є не просто пейзаж як такий, а психологічний пейзаж у прозі Франка, власне — антропологізація геопростору. За такого письменницького підходу (психологічні дескрипції природи) візуальність поєднується із психологізмом. *Психологічний пейзаж (плєнеризм)* слугує засобом вираження душевного світу героя. Обраний дослідницький аспект зумовив відповідний добір прозових пейзажів Франка для розгляду. Звісно, можуть бути і суто перехідні типи описів (нейтральні, психологізовані та власне психологічні). На пейзажі як компоненті обставин у монографії менше акцентовано уваги (ця проблема активно й детально обговорювалась у радянському літературознавстві у зв'язку з поняттям типових обставин). Натомість увагу в монографії зосереджено на дескриптивній техніці, за допомогою якої письменник намагається виразити душевне буття персонажа («пейзажі душі», «пейзажні портрети»). У цьому плані робота Марії Лапій має характер не лише пейзажознавчий, а й антропологічний. Через психологічний пейзаж досліджу-

ється зображення людини у Франковій прозі. Звідси перехід на екзистенційні проблеми людського буття, на сферу позасвідомого (оніричного), проблему пам'яті. Диференційовано пейзажі: паралелі (дисонанси, консонанси), проекції, передвісники (натяки), характеротвірні (портретні), еквіваленти екзистенційних станів, онірично-візійні, уявно-фантастичні, ретроспективні.

У монографії ґрунтовно розкрито *різновиди* психологічних пейзажів у Франковій прозі з погляду напрямів і течій, художньої умовності (романтичні, реалістичні, імпресіоністичні, символічні, алегоричні, міфосимволічні, магічно-міфологічні, з елементами преекспресіонізму та сюрреалізму, з рисами септесійно-символістської поетики та ін.), висвітлено *динаміку пошуків та еволюцію* Франка-прозаїка в розбудові психологічних пейзажів.

Додатною ознакою роботи є те, що Марія Лапій дуже уважно ставиться до аналізу художнього тексту. Її *інтерпретаційні* виклади й висновки побудовані на дослідженні художніх творів. Завдяки тому, що наукові положення ґрунтуються на текстуальному матеріалі, вони переконливі й доказові. Марія Лапій зуміла показати себе тонким, оригінальним і цікавим аналітиком художнього тексту. Інтерпретаційний рівень роботи дуже високий.

Розгляд Франкових пейзажів поставлено в *контекст української прозової пейзажистики кінця XIX — початку XX ст., а частково й попередньої* (Микола Устиянович, Ольга Кобилянська, Наталія Кобринська, Михайло Коцюбинський, Василь Стефаник, Гнат Хоткевич, Орест Авдикович, Євген Мандичевський, Михайло Грушевський), а особливо творчості «Молодої Музи» (Михайло Яцків, Богдан Лепкий, Володимир Бірчак). Це дало змогу увиразнити своєрідність Франка-пейзажиста і розкрити розмаїття й багатство пейзажної техніки названих українських прозаїків.

Книжку вирізняє те, що вона легко читається, хоча досить насичена специфічними термінами. Є навіть індивідуально створені термінопоняття. Видно, що Марія Лапій добре опанувала *пейзажознавчу термінологію*, вільно володіє нею. При цьому теорія і термінопоняття слугують не самоціллю, а засобом для пояснення психологізованої пейзажистики конкретного письменника. Назагал дуже добрим є *стиль викладу*: власний, делікатний, спокійний. Зрештою, це стиль не тільки викладу, а й *мислення*. Високий рівень цього дослідження, яке виконувалось повагом, ретельно та ґрунтовно, засвідчує перспективність Марії Лапій як молодого науковця. Талановита авторка може і вміє розбудовувати цікавий та проникливий літературознавчий текст.

Євген Нахлік

У сучасному літературознавстві особливої актуалізації набула проблема візуальності, живописання словом, колористики, синтезу мистецтв. Науковці звертають увагу на поетику літературного пейзажу, з'ясовують структурно-семантичні, мовностилістичні особливості, форми й функції опису, аналізують еволюцію принципів його побудови, виявляють розмаїття художньо-виразальних засобів унаочнення. Сучасне розуміння поняття «вербального пейзажу» відійшло від вузького погляду на дескрипцію як другорядний, службовий елемент, що актуалізує традиційне значення інформативної довідки про час і місце розгортання подій (творює «ефект реальності», забезпечує «правдиве бачення»), натомість утвердилась тенденція до потрактування пейзажу як екстервентної форми психологізму: специфічного унаочнення психоемоційних станів суб'єкта (автора чи персонажа) за посередництва зображення природи («настроєвий пейзаж», пейзаж-експресія, імпресія, символ, що сугерує враження «правди почуттів»); символічного маркера індивідуально-авторської етнотематичної картини світу, епохи, національності.

Дослідження прозового пейзажу в аспекті психосемантики й поетики дає змогу глибше зрозуміти ідейно-естетичні та світоглядні пошуки митців, визначити домінантні напрями оновлення й еволюції їхньої художньої техніки, виявити спорідненість індивідуальної поетики візуальності з певними стильовими традиціями.

Незважаючи на посилене зацікавлення проблемами просторовості, бракує праць про специфіку дескрипції природи у творчості українських письменників, назагал української літературної трансформації пейзажописної традиції. Показовою у цьому плані є «малоосвоєна» пейзажистика у прозовому доробку Івана Франка.

Літературознавці лише принагідно й побіжно осмислювали це питання у працях із проблем психологізму, міфологізму, фольк-

лоризму, символіки, натурфілософії, колористики, хронотопу Франкової прози й поезії. На окремі аспекти новизни Франкового живописання словом звернули увагу Л. Бондар, В. Будний, Л. Вербицька, А. Войтюк, Р. Голод, З. Гузар, Т. Гундорова, І. Денисюк, Ф. Жилко, К. Дронь, В. Дуркалевич, Т. Дятленко, Л. Каневська, Б. Кир'янчук, В. Корнійчук, Т. Лашків, М. Легкий, О. Луцишин, Т. Пастух, Л. Петрухіна, Ф. Пустова, М. Рудницький, Н. Тихолоз, Б. Тихолоз, М. Ткачук, Н. Тодчук, М. Челецька (Барабаш), І. Ціхоцький, А. Швець.

За життя письменника в контексті відгуків на окремі твори чи збірки критики неодноразово зауважували особливий «добір красок у його малюнках», звертали увагу на гармонію, простоту «почуття артистизму» в манері словесної візуалізації природного простору¹. Одним із перших звернувся до висвітлення мовно-стилістичних особливостей та еволюції діалогу, портрета й пейзажу в художніх творах Івана Франка Ф. Жилко², зауваживши, що особливості творчого методу письменника формувалися у перехідну добу розвитку української літератури, а тому його проза віддзеркалила складність цього процесу³. На думку Жилка, це особливо позначилося на дескрипції. Франко розвинув художній опис посиленням психологізму, протиставивши природу «мізерії» людського життя, вивівши на поверхню глибокі контрасти та створивши новий тип пейзажу — міський, виробничий⁴. Дослідник підкреслив, що у Франковій прозі утвердження реалістично-об'єктивного способу викладу матеріалу вплинуло на мовне (словесно-образне) оформлення пейзажу. Сам письменник, на думку Ф. Жилка, переборюючи традиційність, збагатив реалістичну дескрипцію новими стилістичними засобами, хоча подекуди вдавався до фольклорної мови, етнографічно-орнаментальних штампів. Влучними є думки про те, що Франко, як і інші тогочасні літератори, урізноманітнив пейзаж засобами інтимізації для характеристики поведінки, переживань і настроїв персонажів — себто індивідуалізації і типізації портрета героя. За

¹ Крушельницький А. Передне слово / Антін Крушельницький // В поті чола : (вибір з оповідань). — Коломия : Видане філії Т-ва Учительська Громада, 1910. — С. 10. — (Вибрані твори українського письменства; [Т.] 4).

² Жилко Ф. Т. Мовно-стилістичні особливості діалогу, портрета й пейзажу в художніх творах Івана Франка / Ф. Т. Жилко // Наук. записки Київ. пед. ун-ту. — К., 1951. — № 3. — С. 35—46. — (Серія філологічна; т. 2).

³ Там само. — С. 35.

⁴ Там само. — С. 43.

словами Ф. Жилка, Франкова творчість репрезентує різні етапи побудови дескрипції. Розвиваючи цю думку, франкознавець дуже точно підсумовує: «Франко вносить значні зміни майже в усі структурні елементи стилю, сміливо ламаючи традиційність. Але Франко жив у перехідну добу в розвиткові літературного процесу, в нього поряд з новими структурними елементами стилю застосовуються і старі, властиві для попередніх періодів розвитку літературного процесу»⁵. Ці спостереження поглибили та доповнили М. Рудницький⁶, А. Войтюк⁷. Так, А. Войтюк звернув увагу на колористичне багатство, динаміку, настроєвість, психологізм Франкової художньої пейзажистики; виокремив реалістично-живописні (в яких краса природи контрастує чи гармоніює із людським життям) та нові, виражальні пейзажі (символічні, романтично-філософські, промислово-урбаністичні, а також інтроспективні — пейзажі-спогади, пейзажі-уявлення). За словами А. Войтюка, типовий живописний пейзаж продовжував традиції етнографічно-побутового опису, а психологічний виявляв ознаки Франкової креативності. Слушно зауважено, що кожному з цих типів пейзажу властива своєрідна манера образного унаочнення картин природи, відповідний підбір деталей, вмотивоване використання словесно-виражальних засобів⁸. Цінними є міркування про два способи поєднання образів природи з картинами життя персонажів: 1) за принципом гармонії, унісону; 2) за принципом контрасту, антитези. Наголошено, що саме в антропоцентричних пейзажах найбільше живописного елемента. Висловлено важливі спостереження щодо ідейно-художніх функцій пейзажних топосів (зображальних, психологічних, філософських); звернено увагу на кінетизацію дескрипцій. Стаття А. Войтюка заторкнула чимало важливих питань, в зародку окреслила домінуючі риси Франкової пейзажокреативної стратегії та визначила головні напрями пізніших франкознавчих студій прозового пейзажу.

М. Рудницький розглянув Франкову словесну пластику з позицій реалізму й позитивізму, ігноруючи дескрипції «експериментальні». Не можемо погодитись із думкою літературознавця

⁵ Там само. — С. 44.

⁶ Рудницький М. Пейзаж у художній прозі І. Франка / М. Рудницький // Українське літературознавство. — 1984. — Вип. 42. — С. 85—91.

⁷ Войтюк А. Франко — майстер пейзажу / А. Войтюк // Українське літературознавство : міжвідомчий респ. зб. Вип. 7. Іван Франко. Статті і матеріали. — Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1969. — С. 124—128.

⁸ Там само. — С. 124.

про те, що Франкові герої байдужі до природи, а сам письменник komponує описи лише для визначення часу події та для зображення її місця і середовища (тла дії). Спірними є думки про те, що Франко «органічно не любить туманних кольорів і невиразних ліній»⁹, або ж «пейзаж у Франка напрочуд стислий, іноді майже інформаційний»¹⁰ чи «він не зображає природу як живу співучасницю переживань своїх героїв, надаючи їй рис живої істоти»¹¹. Воднораз слушними є зауваження Рудницького про те, що Франкові пейзажі тісно корелюють зі світоглядом автора, а тому сюжетно й композиційно мотивовані.

Інтерес до просторової проблематики Франкової прози не затишає і в сучасному франкознавстві. Топонімічним сегментом цікавився М. Легкий¹²; особливості локального колориту в романах «Перехресні стежки», «Борислав сміється» та в повісті «Воа constrictor» дослідив З. Гузар¹³; І. Денисюк висвітлив специфіку музично-малярського пленеру етюду «Дріада»¹⁴; К. Дронь проаналізувала міфосимволічну генезу образів землі, повітря, води, вогню, дослідила психопоетику просторових вертикалей і горизонталей¹⁵. Проблема міфосемантики Франкового пейзажу висвітлена в колективній праці «Міфопоетичні образи в художньо-

⁹ Рудницький М. Пейзаж у художній прозі І. Франка. — С. 35.

¹⁰ Там само. — С. 90.

¹¹ Там само.

¹² Легкий М. Охопив щонайширші простори (топонімічний сегмент прозової імагографії Івана Франка) / Микола Легкий // Парадигма : зб. наук. праць на пошану Миколи Ільницького / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. — Львів, 2010. — Вип. 5. — С. 96—106.

¹³ Гузар З. Деталь як засіб створення локального колориту в повісті «Борислав сміється» / Зенон Гузар // Українське літературознавство : міжвідомчий респ. зб. Вип. 7. Іван Франко. Статті і матеріали. — Львів : Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 1969. — С. 129—133; Гузар З. До питання про локальний колорит у прозі Івана Франка (Борислав і Дрогобич у двох редакціях повісті «Воа constrictor») / З. Гузар // Українське літературознавство : міжвідомчий респ. зб. — Вип. 17. Іван Франко. Статті і матеріали. — Львів : Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 1972. — С. 106—112.

¹⁴ Денисюк І. Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової «Дріади») / І. О. Денисюк // Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. / ЛНУ ім. І. Франка; редкол.: Т. Ю. Салига (голова), Я. І. Гарасим, М. З. Легкий [та ін.]. — Львів, 2005. — Т. 2. Франкознавчі дослідження. — С. 163—173.

¹⁵ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект) / Катерина Дронь. — К. : Наук. думка, 2013. — 241 с. — (Проект «Наукова книга» (Молоді вчені)).

му світі Івана Франка»¹⁶. Т. Дятленко визначила пейзаж як показник індивідуально-авторського стилю Франка, на матеріалі окремих творів прозаїка зробила теоретичні узагальнення про специфіку самого терміна¹⁷. Л. Каневська охарактеризувала і систематизувала психологічні дескрипції Франкової романістики кінця ХІХ — початку ХХ ст.¹⁸, а Б. Кир'ячук розглянув це питання з часопросторового ракурсу¹⁹. Т. Лашків²⁰ та А. Швець²¹ дослідили художню функціональність колористики Франкового пленеру. Б. Тихолоз²² висвітлив питання аромології, а Н. Тихолоз²³ проаналізувала топос лісу як частину етноментального про-

¹⁶ Міфопоетичні образи в художньому світі І. Франка (ейдологічні нарис) / К. Дронь, А. Швець, Б. Тихолоз, Н. Тихолоз; [за наук. ред. Б. Тихолоза] / НАН України, Львівське відділення Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — Львів, 2007. — Вип. 11. — 336 с. — («Франкознавча серія»).

¹⁷ Дятленко Т. Особливості вивчення теоретико-літературних понять на уроках української літератури в старших класах (на матеріалі поняття «пейзаж») [Електронний ресурс] / Тетяна Дятленко // Українська мова і література в школі. — 2004. — № 6. — Режим доступу: www.ukr-in-school.edu.ua. — Назва з екрана; Дятленко Т. «Природа одному мати...» (формування в учнів старших класів умінь аналізувати пейзаж у прозових творах різних художніх систем): навчально-методичний посібник / Тетяна Дятленко. — Глухів : РВВ ГДПУ, 2008. — 187 с.; Дятленко Т. Пейзаж як один із показників індивідуального авторського стилю (за творами І. Я. Франка) // Вісник Житомирського педагогічного університету / [редкол.: П. Ю. Саух (гол. ред.) та ін.] — Житомир, 2004. — Вип. 15. — С. 87—90. — (Філологічні науки).

¹⁸ Каневська Л. Психологізм романів Івана Франка середини 80-х—90-х років : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Л. В. Каневська; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — К., 2004. — 20 с.

¹⁹ Кир'ячук Б. М. Романи Івана Франка 90-х років ХІХ століття: проблема часу-простору : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Б. М. Кир'ячук; УДПУ ім. М. П. Драгоманова. — К., 1993. — 23 с.

²⁰ Лашків Т. Поетика імпресіонізму у творі І. Франка «Дріада» / Тетяна Лашків // Дзвін. — 2002. — № 5/6.

²¹ Швець А. Художня функціональність кольоративів у прозі Івана Франка / А. І. Швець // Дивослово. — 2006. — № 6. — С. 54—58.

²² Тихолоз Б. «Симфонія різнорідних запахів». Поетична аромологія Івана Франка / Б. Тихолоз // Франкознавчі студії : зб. наук. праць / [гол. ред. Є. Пшеничний]. — Дрогобич : Коло, 2007. — Вип. 4. — С. 337—354.

²³ Тихолоз Н. «Той лісок — зразок ще первісного світа...» (Ліс у життєтворчості Івана Франка) / Н. Тихолоз // Іван Франко: дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнар. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від Дня народження І. Франка (Львів, 27 вересня — 1 жовтня 2006 р.). — Т. 1 / М-во освіти і науки України, ЛНУ ім. І. Франка. — Львів: Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2008. — С. 660—676.

сторю автора. М. Челецька-Барабаш²⁴ розкрила особливості жанру «пленеру» крізь призму Франкової онірично-візійної поетики. О. Луцишин²⁵ розглянула специфіку дитячих творів «у хронотопічному дзеркалі».

Франкознавці порушили багато важливих питань щодо локального колориту, топонімії, міфосемантики, психологізму, типологічної різноманітності Франкових пейзажів; розкрили проблеми еволюції словесно-художнього пейзажу в його прозі й поезії; звернули увагу на структуру, семантику, поетику та функціональність вербальної дескрипції природи; проаналізували олфакторний, колористичний аспекти. Вказали на символічні, фольклорно-міфологічні, психологічні, соціальні, етичні, естетичні, психоавтобіографічні «коди» окремих просторових топосів, виокремивши характерні для його типу творчості мотиви й образи, а також дослідили стильовий синкретизм дескрипцій природи. Франкознавці довели, що широкий, поліаспектний підхід до аналізу художнього опису (як маркера індивідуального авторського стилю) є продуктивним і дає змогу виявити світоглядні концепти митця. Однак проблема пейзажу у Франковій прозі, надто ж психологічного, досліджена недостатньо й потребує ґрунтовного осмислення, подальшої розробки й конкретизації. Особливо продуктивним видається аналіз дескрипції природи з огляду психосемантики, символіки та міфопоетики, стильового синкретизму, апробації «старих» і «нових» принципів художнього зображення природи. Дослідження художньої специфіки словесного пейзажу, а також особливостей еволюції форм та функцій психологічного зображення у прозі Франка сприяє глибшому осмисленню його творчості в контексті художньо-стильових пошуків українських письменників кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Для наукового висвітлення цих проблем досліджено прозовий доробок Івана Франка «перехідного» періоду, як найпоказовіший в аспекті майстерності та зрілості творчого почерку словесного живописця, з одного боку, та психолога, з іншого. Для аналізу обрано повісті «Для домашнього огнища» (написано

²⁴ Челецька (Барабаш) М. Жанр «Пленеру» у творчості Івана Франка крізь призму оніричної поетики / М. М. Челецька // Франкознавчі студії : зб. наук. праць / [гол. ред. Є. Пшеничний]; Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка. — Дрогобич : Коло, 2007. — Вип. 4. — С. 408—419.

²⁵ Луцишин О. У хронотопічному дзеркалі (Часопростір оповідань Івана Франка про дітей) / Олена Луцишин // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2000. — № 6. — С. 34—45.

польською мовою 1892, українською вперше повністю надруковано 1897 р.), «Основи суспільності» (1894—95), роман «Перехресні стежки» (1900), етюд «Дріада» (1905), гуцульські оповідання «Терен у нозі» (написано на початку 1902 р. німецькою мовою, українською надруковано 1904), «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (написано 1903, надруковано 1906 р.), новелу-повідь «Сойчине крило» (1905), повість «Великий шум» (1907), новелу «Неначе сон» (1908). Для ширшого аналізу психологічних пейзажів залучено ранній етюд «Лешишина челядь» (1876), романи «Петрії і Довбушуки» (1875—1876), «Борислав сміється» (1881—1882), твори «Ріпник» (1877), «На роботі» (1877), «Voа constrictor» (1878), «Вівчар» (1899); дитячі оповідання «Микитичів дуб» (1880), «Мавка» (1883), «Schönschreiben» (1884), «Малий Мирон» (1885), «Мій злочин» (1898), «У столярні» (1902), «Яндруси» (1905), «Під оборогом» (1905), а також музично-малярську новелу «Вільгельм Телль» (1884) та параболічне оповідання «Рубач» (вперше надруковано польською мовою 1886, українською 1900 р.), «Маніпулянтка» (1890), «Між добрими людьми» (1890).

Окреме питання цієї роботи — проблема психосемантики й поетики прозового пейзажу «молодомузівців» — митців, що творили в контексті західноукраїнського літературного процесу кінця XIX — початку XX ст.

До літературно-видавничого угруповання «Молода Муза» (діяло у Львові протягом 1906—1909 рр.) входили молоді галицько-українські письменники, що прагнули своєю творчістю «модернізувати» тогочасну літературу, спрямувати її вектор розвитку в загальноєвропейське русло. Ядро «молодомузівської» спільноти склали такі літератори, як Володимир Бірчак, Михайло Яцків, Степан Чарнецький, Остап Луцький, Василь Пачовський, Богдан Лепкий, Петро Карманський, Сидір Твердохліб. Близькими до «молодомузівського» кола були й Осип Шпитко, Михайло Рудницький; мали симпатиків «молодомузівці» серед представників інших видів мистецтв. Назва «молодомузівці» є умовною, вона закріпилася після того, як письменники (колишні редактори журналу «Світ») заснували власне видавництво «Молода Муза» й оголосили про це в спільній декларації, надрукованій на обкладинці першої книги цього видавництва — «Жертва штуки» Василя Пачовського²⁶. Роки твор-

²⁶ Докладніше див.: *Неборак В.* Знана і незнана «Молода Муза» [Електронний ресурс] / Віктор Неборак // Збруч. — 2014. — Режим доступу: <http://zbruc.eu/node/21132> — Рец. на кн.: «Чорна Індія» «Молодої Музи» :

чості «молодомузівців» не обмежуються періодом існування їхнього видавництва.

Для глибшого осмислення специфіки літературного пейзажу «молодомузівців» було обрано оповідання і нариси Б. Лепкого, зібрані й опубліковані 1991 року в другому томі книги вибраного (не є об'єктом дослідження його історичні повісті та дитячі оповідання); твори М. Яцкова (особлива увага зосереджена на повістях «Огні горять» (1902), «Блискавиці» (1912), «Горлиця» (1915—1916), романі «Танець тіней» (1916—1918) та інших оповіданнях і новелах, що були написані в різний період творчості митця і вміщені у книжці вибраного «Муза на чорному коні», 1989), а також творчість інших «колег по цеху» — оповідання В. Бірчака «На вершки Карпат» зі збірки «Золота скрипка» (1937), роман О. Шпитка «Вирід» (вперше опублікований 1901 р. і перевиданий 2000); філософічна казка-притча Ореста Авдиковича «Чудесна сосна» (1905). Для глибшого розуміння літературного процесу кінця ХІХ — початку ХХ ст. і розгляду суміжного літературного контексту й інтертексту ситуативно залучено новелістику О. Кобилянської, Н. Кобринської, М. Коцюбинського, а також твори зарубіжних митців слова (Л. Стафф, К. Гамсун, М. Метерлінк). Допоміжними матеріалами роботи слугують окремі зразки поезії, літературно-критичні, історико-літературні, (натур)філософські та публіцистичні статті, епістолярій І. Франка.

У монографії пропонуємо поглянути на художню практику «молодомузівців» періоду «кінця віку» в аспекті видозміни їхньої пейзажотвірної манери. Це дасть змогу глибше збагнути оригінальність і новизну художніх пошуків, а також розкриє спорідненість їхньої дескриптивної поетики з пейзажотвірною манерою І. Франка; оприявнить спільні й відмінні напрями еволюції пейзажописної традиції цих письменників. Висвітлення цієї проблеми набуває актуальності з огляду на малодослідженість теми природи й вужче — пейзажу в «молодомузівській» художній прозі.

антологія прози та есеїстики / упоряд., літ. ред. та прим. Василя Габора. — Львів : Піраміда, 2014. — 352 с. Історію міжособистісних взаємин «молодомузівців» та їхнього оточення висвітлено у таких працях: *Карманський П.* Українська богема / Петро Карманський; НАН України, Львів, відділення Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — Львів : Олір, 1996. — (Літературні пам'ятки; вип. 1); *Ільницький М.* «Молода Муза» і український модернізм // М. Ільницький. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / Микола Ільницький. — Львів, 1995. — С. 5—23.

Частково цю лакуну заповнила змістовна (майже хрестоматійна у цій галузі) дисертація Людмили Петрухіної «Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект)»²⁷. На матеріалі поезії раннього українського («молодомузівського») й польського модернізму Л. Петрухіна розглянула образи природи як стани екзистенції. Свіжо, глибоко й проникливо дослідниця з'ясувала, як матеріал природи перетворюється на мистецький факт і стає у поетичному творі явищем духовості, виразником стану екзистенції самого автора і як у цьому контексті створюються та функціонують конкретні топоси — сад, пустеля, дорога. Що особливо важливо, Л. Петрухіна показала відмінності експлікації образів природи у стильовому ракурсі (романтизм і модернізм) та національних площинах (на матеріалі творів українських та польських поетів XIX — початку XX ст.). Л. Петрухіна написала і ряд наукових статей²⁸, у яких висвітлила спільні й відмінні горизонти романтичної і модерністської поетики описовості, розширила теоретичний напрям аналізу природної проблематики художніх творів і значно поживила інтерес до психосемантики, міфосимволіки пейзажу. Зосередившись на транспозиції образів «душа — природа», Петрухіна розкрила особливості експлікації окремих топосів та символів-ключів у

²⁷ *Петрухіна Л.* Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Л. Е. Петрухіна. — Львів, 2000. — 20 с.

²⁸ *Петрухіна Л.* Топос пустелі в поемі Івана Франка «Мойсей» // Зустрічі на межі світів: статті, рецензії, нариси / [за ред. І. Б. Фрис, А. М. Кравчук, О. Т. Сливинського; упоряд. В. С. Петрухін]. — Львів: РАСТР-7, 2011. — С. 110—113; *Петрухіна Л.* Мікропоетика саду в польській та українській ліриці раннього модернізму // Зустрічі на межі світів... — С. 153—158; *Петрухіна Л.* Типологія образу «пустеля — пустка» в українській та польській модерністській ліриці // Зустрічі на межі світів... — С. 158—163; *Петрухіна Л.* «Польові стежки» і «тернисті шляхи» польської та української поезії початку XX ст. // Зустрічі на межі світів... — С. 163—165; *Петрухіна Л.* «Пейзаж душі» в серболужицькій, польській та українській поезії кінця XIX — початку XX століть // Зустрічі на межі світів... — С. 169—172; *Петрухіна Л.* «Ното duplex» у модерністському краєвиді (на польському та українському матеріалі) // Зустрічі на межі світів... — С. 180—186; *Петрухіна Л.* Транспозиції образів «душа — природа» в українській та польській модерністській поезії // Зустрічі на межі світів... — С. 186—189; *Петрухіна Л.* Семантика символів-ключів у польській та українській модерністській поезії // Зустрічі на межі світів... — С. 189—195; *Петрухіна Л.* Делімітизація простору в поезії модернізму // Зустрічі на межі світів... — С. 218—225; *Петрухіна Л.* Natura naturans і natura naturata у модерністському поетичному слові // Зустрічі на межі світів... — С. 225—228.

романтичному та модерністському поетичному слові; виокремила домінуючу психоміфологему «пустелі — пустки» як семантичне ядро «пейзажу душі» персонажа «*homo duplex*» епохи *fin de siècle*. На матеріалі творчості письменників-модерністів розглянула природу у двох виявах: як творчу силу та результат творчості («*natura naturans*» і «*natura naturata*»). Літературознавець застосувала різновекторний, широкий і новаторський підхід до аналізу образів природи, що дало змогу порушити значно глибші світоглядні й екзистенційні проблеми.

«У руслі сецесійности» М. Їльницький²⁹, А. Матусяк³⁰ проаналізували дескриптивну манеру М. Яцкова, а модерністські експерименти Б. Лепкого проникливо осмислив М. Ткачук³¹. Т. Гундорова³² дослідила багатий і різноманітний ранньомодерністський дискурс художньої практики «молодомузівців». О. Мельник³³ проаналізувала специфіку ословлення музики, малярства, скульптури в літературних текстах М. Яцкова; кризь поетику простору з'ясувала вияви модерністських тенденцій у зображенні людини й природи, застановившись на такому аспекті, як психопоетика вертикалей і горизонталей. О. Шегеда³⁴ розглянула художню специфіку символічних образів природних стихій у «молодомузівській» поезії, дослідила семантику кольору в лірич-

²⁹ *Їльницький М.* У руслі сецесійности (синтез мистецтв у новелістиці Михайла Яцкова) / М. М. Їльницький // Записки НТШ. — Т. 257 (CCLVII). Праці Філологічної секції. — Львів, 2009. — С. 147—174.

³⁰ *Матусяк А.* Сецесійний дискурс письменників «Молодої Музи» / Агнешка Матусяк // Слово і Час. — 2008. — № 6. — С. 20—50; *Матусяк А.* Химерний Яцків : модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова / Агнешка Матусяк. — Вроцлав; Львів : ЛА «ПІРАМІДА», 2010. — 224 с. — (Серія «Українська класика: світовий контекст»).

³¹ *Ткачук М.* Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого : дослідження / М. П. Ткачук; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. — Тернопіль : ТНПУ, 2005. — 128 с.

³² *Гундорова Т.* Саморозгортання модерністського дискурсу («Молода Муза») // Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Тамара Гундорова; Український науковий ін-т Гарвардського університету; Інститут Критики. — 2-ге вид., переробл. та доповн. — К. : Критика, 2009. — С. 337—376. — (Серія «Критичні студії»).

³³ *Мельник О.* Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація / Оксана Мельник; НАН України, Ін-т Івана Франка. — К. : Наук. думка, 2011. — 295 с. — (Проект «Наукова книга» (молоді вчені)).

³⁴ *Шегеда О.* Модерністські тенденції у поезії «Молодої Музи» : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Олена Шегеда; НУ «Кієво-Могилянська академія». — К., 2009. — 20 с.

них текстах. Зasadничою для цих праць є думка про те, що семантика образів природи в «молодомузівській» художній практиці, з одного боку, детермінована індивідуальними особливостями творчої манери письменників, а з іншого, зумовлена специфікою ранньомодерністського дискурсу, в контекст якого вписалися творчі пошуки митців.

У монографії уперше здійснено комплексний аналіз особливостей психологічного пленеризму в художній прозі І. Франка, М. Яцкова, Б. Лепкого, В. Бірчака з огляду на еволюцію граней світогляду й творчого методу письменників, діалогу традиції і новизни у їх прозі, ідейно-естетичних основ літературних напрямів. На основі аналізу творчого доробку Франка й «молодомузівців» висвітлено проблему трансформації міметичного способу пейзажотворення у літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. в аспекті співіснування «старих» (етнографічних, фольклорно-романтичних, реалістичних, натуралістичних) і «нових» (ранньомодерністських) принципів і моделей зображення природи й людини. Визначено особливості дескриптивної техніки І. Франка, М. Яцкова, Б. Лепкого, В. Бірчака, видозміни їхньої творчої манери й формування домінантних пейзажних образів, мотивів, тем. Акцентовано на появі нових засобів, моделей пейзажотворення. Окреслено індивідуально-авторські, новаторські та традиційні форми побудови психологічної дескрипції природи.

В основі наукової роботи — концептуальні положення літературно-критичних, історико-літературних і теоретичних праць І. Франка, М. Бахтіна, Г. Башляра, О. Білецького, К. Богемської, Л. Бондар, Л. Гінзбург, З. Гузара, Т. Гундорової, І. Денисюка, М. Їльницького, Ю. Клим'юка, Н. Копистянської, В. Корнійчука, Ю. Кузнецова, Д. Лихачова, О. Лосева, Ю. Лотмана, М. Моклиці, Д. Наливайка, М. Наєнка, Є. Нахліка, В. Нікольського, С. Павличко, Т. Пастуха, К. Пигарева, Я. Поліщука, О. Рисака, Стефанії Скварчинської, А. Содомори, В. Стасевича, Б. Тихолоза, М. Ткачука, В. Топорова, О. Чичеріна, Н. Шумило, М. Яценка. Різнобічна теоретико-методологічна основа книги об'єднала праці вітчизняних і зарубіжних дослідників проблематики опису природи (грунтовні монографії, дисертації і статті Н. Абузової, О. Барбашової, Дж. Баррела, А. Бізе, О. Бондаренко, О. Гавриліної, Б. Галанова, П. Говарда, Т. Грінфельд-Зінгурс, Л. Гурленової, Т. Дьякової, М. Епштейна, С. Зеленцової, Г. Клочка, А. Ковальчикової, Н. Кожуховської, Е. Кольбушевської, Д. Корвін-Пйотровської, В. Котової, В. Кочетової, Г. Кур-

ляндської, Д. Левінські, К. Лобової, Ю. Мохнаткіної, Дж. Пейдж, Л. Петрухіної, М. Подрази-Квятковської, А. Росси, К. Сізової, І. Сікори, А. Смирнової, Е. Сміт, К. Тейлора, О. Тишук, О. Тулякової, К. Фіттера, О. Ширіної та ін.).

На основі різних теоретико-методологічних стратегій у книжці схарактеризовано специфіку дескриптивної поетики І. Франка й «молодомузівців» в аспектах: 1) інтенсифікації художнього психологізму; 2) апробації імпресіоністичних, сецесійно-символістських, преекспресіоністських зображально-виражальних засобів описовості; 3) метафоризації і концептуалізації словесного пейзажу. На матеріалі психологічного пленеру виявлено мотивно-тематичну, стильову, ідейно-естетичну спорідненість, типологічні подібності та відмінності Франкової дескриптивної манери з літературними традиціями зображення природи епохи *fin de siècle*. У підсумку розкрито діалог спадкоємності й новизни у принципах пейзажування І. Франка, «молодомузівців» та подано системну інтерпретацію модерністських тенденцій пейзажотворення у їх прозовому доробку.

В основу монографії лягла кандидатська дисертація, написана у відділі літературного процесу в Західній Україні та компаративістики Інституту Івана Франка НАН України в межах науково-дослідної теми «Літературна і наукова спадщина українських письменників у європейському контексті (І. Франко, Т. Шевченко, П. Куліш, Н. Кобринська та інші). Франківська енциклопедія» (№ 0112U001636). Робота виконана під керівництвом члена-кореспондента НАН України, професора Євгена Казимировича Нахліка.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПЕЙЗАЖ ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА

Питання термінологічного визначення літературного пейзажу, його теоретичного осмислення і обґрунтування залишається відкритим. Потребують уточнення й узагальнення уже наявні дефініції терміна; необхідним видається чіткіше розмежування суміжних понять (як-от «відчуття природи», «малярський пейзаж», «міметична дескрипція»), а також визначення домінантних критеріїв класифікації.

Для з'ясування характерних тенденцій формування дескриптивної манери І. Франка, оприявлення складного діалогу традиції і новизни в описовій поетиці літератора, необхідним є огляд праць про пейзажі його сучасників, попередників і послідовників. Саме на висвітленні цих аспектів зупинимось у першому розділі монографії.

1.1. ІСТОРИОГРАФІЯ ПИТАННЯ.

ВЕКТОРИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ПЕЙЗАЖУ

У просторі сучасного українського літературознавства (починаючи від 90-х років ХХ ст.) тема природи (у різних аспектах: поетика пейзажу, натурфілософія, еволюція відчуття природи) посідає незначне місце. Та й загалом не багато є спроб прочитання творчості українських чи інонаціональних письменників крізь призму їхньої пейзажистики. Важливість «освоєння» так званої природної проблематики художнього твору актуалізують новаторські праці Людмили Петрухіної, сфокусовані на теоретичному осмисленні романтичної і модерністської поетичної топографії, дисертація Галини Авксентьевої «Пейзаж у прозі Олеса Гончара»³⁵, натурфілософські праці Інни Іваненко «Проблема

³⁵ *Авксентьева Г.* Пейзаж у прозі Олеса Гончара : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Г. А. Авксентьева; Одеський ун-т ім. І. І. Мечникова. — Одеса, 1995. — 17 с.

“природа — людина” у літературно-художній інтерпретації Лесі Українки³⁶, Лідії Вербицької «Художньо-філософська концепція людини і природи в ліриці Івана Франка»³⁷, Юлії Мендель «Натурфілософська металогіка лірики Володимира Затулівітра в контексті поезії 1970—90 рр.»³⁸. Літературознавці запропонували нові концептуальні рівні сучасного прочитання, аналізу, переосмислення багатогранної проблеми «природа — людина»; підкреслили своєрідність художньої інтерпретації феномена природи кожного автора зосібна.

Окрім поодиноких дисертацій, побачили світло денне й окремі наукові видання, статті Ніни Анісімової³⁹, В. Башманівського⁴⁰ та Любові Башманівської⁴¹, Ніни Босак⁴², Оксани Векуа⁴³,

³⁶ Іваненко І. Проблема «природа — людина» у літературно-художній інтерпретації Лесі Українки : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. І. Іваненко; Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. — Х., 2006. — 19 с.

³⁷ Вербицька Л. Художньо-філософська концепція людини і природи в ліриці Івана Франка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Л. О. Вербицька; ЛНУ ім. І. Франка. — Львів, 2011. — 19 с.

³⁸ Мендель Ю. Натурфілософська металогіка лірики Володимира Затулівітра в контексті поезії 1970—90 рр. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ю. В. Мендель; КНУ ім. Т. Шевченка. — К., 2012. — 17 с.

³⁹ Анісімова Н. П. Художні особливості сугестивного пейзажу у поезії Тараса Федюка / Н. П. Анісімова // Наук. вісник Міжнар. гуманітарного ун-ту : зб. наук. праць / вид. рада: С. В. Ківалов [та ін.] ; гол. ред. І. В. Ступак ; редкол.: Н. В. Бардіна [та ін.]. — Одеса, 2014. — С. 92—95. — (Серія філологічна; № 8; т. 2).

⁴⁰ Башманівський В. Пейзаж у романі М. Стельмаха «Велика рідня» / В. І. Башманівський // М. Стельмах і сучасність : Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. — Хмельницький : ХмЦНП, 2012. — С. 16—20.

⁴¹ Башманівський В., Башманівська Л. Художня концепція пейзажу у творах Остапа Вишні / В. І. Башманівський, Л. А. Башманівська; КНУ ім. Т. Шевченка // Літературознавчі студії : зб. наук. праць. — К. : Вид-поліграф. центр «Київський університет», 2011. — Вип. 30. — С. 16—22.

⁴² Босак Н. Пейзажні описи в концептуальному просторі художнього тексту [Електронний ресурс] / Н. Ф. Босак, О. А. Кучерява // Проблеми зіставної семантики : зб. наук. праць / Київ. нац. лінгв. ун-т. — К., 2011. — Вип. 10 (2). — С. 203—208. — Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Pzs_2011_10\(2\)_40.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Pzs_2011_10(2)_40.pdf)

⁴³ Векуа О. Пейзаж як сфера поетичного філософствування у ліриці Ліни Костенко [Електронний ресурс] / О. В. Векуа // Літературознавчі студії : зб. наук. праць / КНУ ім. Т. Шевченка, Ін-т філології ; відп. ред. Г. Ф. Семенюк ; редкол. : Н. М. Гаєвська [та ін.]. — К. : Вид-поліграф. центр «Київський університет», 2013. — Вип. 40 (1). — С. 138—144. — Режим доступу:

Лідії Голомб⁴⁴, Наталії Демчук⁴⁵, Світлани Дяченко⁴⁶, Світлани Єрмоленко⁴⁷, Наталії Зінченко⁴⁸, М. Їльницького⁴⁹, Надії Петриченко⁵⁰, В. Поліщука⁵¹, Оксани Попадинець⁵², Юлії Соколов-

[http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Lits_2013_40\(1\)_21.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Lits_2013_40(1)_21.pdf); Векуа О. Ліна Костенко — пейзажист [Електронний ресурс] / О. Векуа // Літературознавчі студії : зб. наук. праць / КНУ ім. Т. Шевченка; відп. ред. Г. Ф. Семенюк; редкол.: Н. М. Гаєвська [та ін.]. — К. : Вид-поліграф. центр «Київський університет», 2013. — Вип. 37 (1). — С. 92—100. — Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Lits_2013_37\(1\)_19.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Lits_2013_37(1)_19.pdf)

⁴⁴ Голомб Л. Пейзаж у «Пальмовому гіллі» А. Кримського / Л. Голомб // Науковий вісник Ужгородського університету / Ужгород. нац. ун-т. — Ужгород : Ліра, 2003. — С. 58—63. — (Серія філологічна; вип. 7).

⁴⁵ Демчук Н. Пейзаж у прозі Т. Шевченка (мікропоетика опису в системі екстервентного психологічного аналізу) / Н. Р. Демчук; ЛНУ ім. І. Франка. — Львів : ЛНУ, 1999. — 46 с.

⁴⁶ Дяченко С. Краса природи — поезія душі людської : Пейзаж у творах С. Черкасенка / С. Дяченко // Укр. мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — К. : Пед. преса, 2004. — № 2. — С. 191—194.

⁴⁷ Єрмоленко С. Під небом і сонцем : Пейзаж у творах Панаса Мирного / С. Єрмоленко // Рідний край : наук.-публіцист. худ.-літ. альманах / Полтавський держ. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка; гол. ред. В. Пашенко. — Полтава : ПДПУ ім. В. Г. Короленка, 1999. — № 1. — С. 65—69.

⁴⁸ Зінченко Н. Характер і функція пейзажу в романтично-реалістичній прозі Г. Квітки-Основ'яненка / Н. І. Зінченко // Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна / редкол.: Ю. М. Безхутрий [та ін.]. — Х., 2014. — № 1107. — С. 144—147. — (Серія філологічна; вип. 70).

⁴⁹ Їльницький М. Пейзажі з вікна: віконна призма в поезії Б.-І. Антонича / М. М. Їльницький // Слово і Час. — 2009. — № 10. — С. 14—21; Їльницький М. «...Про що природа прагне розказати» (поезія Леоніда Талалая) / М. Їльницький // Слово і Час. — 2013. — № 1. — С. 17—23.

⁵⁰ Петриченко Н. Український пейзаж як метафоричний засіб у прозі Марка Вовчка, Г. Квітки-Основ'яненка і Антонія Погорельського / Н. Петриченко // Укр. мова і література в школі / Ін-т педагогіки АПН України. — К.; Ірпінь, 2006. — № 1. — С. 30—31.

⁵¹ Поліщук В. Проблематика й особливості поетики романів і повістей Михайла Старицького : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / В. Т. Поліщук; НАН України Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — К., 2003. — 40 с.; Поліщук В. Пейзаж, інтер'єр, портрет у новелістиці М. Старицького : до характеристики структури оповідань письменника / В. Поліщук // Українська література в загальноосвітній школі. — 2002. — № 6. — С. 55—60.

⁵² Попадинець О. Роль пейзажу у романах В. Скотта та М. Старицького (на матеріалі романів «Талісман» В. Скотта та «Кармелюк» М. Старицького) / О. О. Попадинець // Актуальні проблеми іноземної філології : зб. наук. праць / [ред. В. А. Зарва]; Запоріж. нац. ун-т; Бердян. ДПУ. — Донецьк : Юго-Восток, 2009. — С. 504—513. — (Лінгвістика та літературознавство; вип. 3).

ської⁵³, Тетяни Конєвої⁵⁴, у яких на матеріалі творчості українських письменників застосовано поліаспектні, нові й ґрунтовні підходи до аналізу вербальних картин природи. Увага літературознавців головно сфокусована навколо розкриття функцій дескрипцій (як-от хронотопної, сюжетно-композиційної, психологічно-сугестивної, філософської, символічної). Досліджено і проблему національної специфіки, міфологізму вербальних краєвидів; розглянуто питання спадкоємності, тягlosti («притягання» і «відштовхування») в описових традиціях різних літературних напрямів і стилів; проаналізовано «авторські версії» живописання словом. Відповідно до сучасного розуміння терміна «пейзаж», зінтерпретовано як стан екзистенції, складову художньої концепції людини, елемент ментального простору автора, його світогляду, показник креативності творчого методу й стилю. Пейзаж також названо специфічною формою авторської присутності, об'єктивацією ідей письменника. Окреслено динаміку еволюції словесного пейзажу, наголошено на його лінгвокогнітивній природі (поєднанні вербального й концептуального аспектів).

На важливості дослідження теми «природа» у творчості Ліни Костенко наголосила Інна Дишлюк⁵⁵. У її дисертації розкрито загальноприйняті трактування та авторські бачення природи (як «універсального метафоризатора» творчості поетеси). Визначено семантику, структуру, поетику та роль окремих образів та явищ (як-от: земля, небо, вода, пори року) в організації художньої світобудови митця. З позицій когнітивної лінгвістики Галина Пасічник⁵⁶ висвітлила особливості лек-

⁵³ Соколовська Ю. Пейзаж як засіб увиразнення філософсько-психологічної проблематики у прозі Ірен Роздобудько [Електронний ресурс] / Ю. В. Соколовська // Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах. — 2014. — Вип. 29. — С. 250—260. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/gotvzn_2014_29_28.pdf

⁵⁴ Конєва Т. Пейзаж та його художнє оформлення у драмах «Синій птах» М. Метерлінка і «Лісова пісня» Лесі Українки [Електронний ресурс] / Т. Конєва, Н. Тарасова // Філологічні науки : зб. наук. праць / ПНПУ ім. В. Г. Короленка. — Полтава, 2012. — Вип. 11. — С. 20—24. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Fil_Nauk_2012_11_6.pdf

⁵⁵ Дишлюк І. Лексико-семантичне вираження концепту «природа» у поетичній мові Ліни Костенко: автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / І. М. Дишлюк; ХНУ ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2002. — 16 с.

⁵⁶ Пасічник Г. Лексико-семантичні та структурні особливості тематично-описового дискурсу «природа» у творах англійських письменників XVIII —

сико-семантичної репрезентації концепту «пейзаж» у творах англійських письменників XVIII — початку XX ст. У синхронічно-діахронічному аспекті окреслила дискурс «природа» як форму жанрової еволюції втілення авторської концепції. Дослідниця підкреслила, що письменники XIX ст. транспонують опис природи в психоментальну площину персонажа; розвивають і замінюють стислі, інформативні, дескриптивні конструкції багатозначними, психологічно місткими. Катерина Гурдуз⁵⁷ порівняла концепти природних стихій в антивоєнних романах Е. М. Ремарка й О. Гончара. Такого роду інтегративні праці засвідчують продуктивність аналізу пейзажу як концепту в мовознавстві та літературознавстві.

Ще один актуальний аспект дослідження проблеми описовості — навчально-методичний. Тетяна Дятленко на матеріалі творів М. Коцюбинського, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Франка, Ольги Кобилянської, В. Барки, І. Багряного, О. Довженка уклала посібник «Природа одному мати...»⁵⁸, в якому розробила теоретичні засади та методичну систему формування в учнів старших класів умінь аналізувати пейзаж у художньому творі, а в окремих статтях⁵⁹ запропонувала своє теоретичне обґрунтування терміна, визначила критерії його класифікації.

початку XX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Г. П. Пасічник; ЛНУ ім. І. Франка. — Львів, 2005. — 19 с.

⁵⁷ Гурдуз К. Концепти стихій в антивоєнних романах Е. М. Ремарка й О. Гончара / Катерина Гурдуз // Українознавчий альманах / керівник проекту Валентин Молодиченко ; упоряд. Ірина Грабовська [та ін.] ; редкол.: М. І. Обушний (відп. ред.) [та ін.] — К.; Мелітополь, 2012. — Вип. 9. — С. 235—242.

⁵⁸ Дятленко Т. «Природа одному мати...» (формування в учнів старших класів умінь аналізувати пейзаж у прозових творах різних художніх систем) : навчально-методичний посібник / Тетяна Дятленко. — Глухів : РВВ ГДПУ, 2008. — 187 с.

⁵⁹ Дятленко Т. Особливості вивчення теоретико-літературних понять на уроках української літератури в старших класах (на матеріалі поняття «пейзаж») [Електронний ресурс] / Тетяна Дятленко // Українська мова і література в школі. — 2004. — № 6. — Режим доступу : www.ukr-in-school.edu-ua.net — Назва з екрана; Дятленко Т. Пейзаж як один із показників індивідуального авторського стилю (за творами І. Я. Франка) // Вісник Житомирського педагогічного університету / [редкол.: П. Ю. Саух (гол. ред.) та ін.]. — Житомир, 2004. — С. 87—90. — (Філологічні науки; вип. 15).

Літературознавці (Ірина Белінська⁶⁰, Наталія Іванова⁶¹, Людмила Лимонова⁶², Ірина Остапенко⁶³, Вікторія Остапчук⁶⁴, Ірина Степанова⁶⁵, Яніна Тагільцева⁶⁶, Олена Харитоненко⁶⁷, У Хао⁶⁸, Го Шичан⁶⁹) збагатили своїми дисертаційними й монографічними роботами російське пейзажознавство, дослідивши тему

⁶⁰ *Белінська І.* Концепт природи в поезії Вільяма Блейка та Федора Тютчева : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / І. Д. Белінська; ТНПУ ім. В. Гнатюка. — Тернопіль, 2011. — 20 с.

⁶¹ *Іванова Н.* Літературний пейзаж та ментальний простір автора в російській прозі XIX століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Н. П. Іванова; Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. — Сімферополь, 2011. — 40 с.; *Іванова Н.* Мир как автопортрет (Літературний пейзаж и ментальное пространство автора в русской прозе XIX века) / Н. П. Иванова. — Симферополь : ИТ «Ариал», 2010. — 386 с.

⁶² *Лимонова Л.* Поетичний пейзаж М. Волошина в контексті російської поезії кінця XIX — початку XX ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Л. В. Лимонова. — К., 1993. — 18 с.

⁶³ *Остапенко И.* Природа в русской лирике 1960—1980-х годов: от пейзажа к картине мира / И. Остапенко. — Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2012. — 432 с.

⁶⁴ *Остапчук В.* Наративна стратегія в романах-епопеях С. Жеромського «Роріоу» та Л. Толстого «Война и мир» : компаративний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / В. В. Остапчук; ТНПУ ім. В. Гнатюка. — Тернопіль, 2011. — 20 с.

⁶⁵ *Степанова І.* Проблеми поетики І. Л. Сельвинського: ліричний суб'єкт, портрет, пейзаж : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / І. О. Степанова; Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. — Сімферополь, 2007. — 20 с.

⁶⁶ *Тагільцева Я.* Своєрідність та роль пейзажу в ліриці Бориса Пастернака : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Я. М. Тагільцева; Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. — Сімферополь, 2009. — 20 с.

⁶⁷ *Харитоненко О.* Пластичний образ у творчості М. Ю. Лермонтова: структура, семантика, функції : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / О. Харитоненко; КНУ ім. Т. Шевченка. — К., 2007. — 20 с.

⁶⁸ *У Хао.* Поетика пейзажу в російській і китайській прозі першої третини XX століття (на матеріалі творів А. П. Чехова, І. О. Буніна, Лао Ше і Ба Цзіня) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / У Хао; Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. — Сімферополь, 2007. — 20 с.

⁶⁹ *Го Шичан.* Пейзажні мотиви і образи в художній системі російського символізму (К. Бальмонт, О. Блок) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Го Шичан; Харків. держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. — Х., 2001. — 19 с.

природи у творах окремих авторів (М. Волошина, Л. Леонова, М. Лермонтова, І. Сельвінського, Б. Пастернака, Ф. Тютчева), або й цілих літературних напрямів (наприклад, символізму). На матеріалі російської прози порушено актуальні питання взаємодії літературного пейзажу та ментального простору автора на тлі певної соціокультурної та літературної епохи (Н. Іванова, Л. Лимонова, І. Остапенко, Я. Тагільцева). Зроблено висновки про розширення семантики, форм та функцій пейзажу в літературі кінця XIX — початку XX ст. Звернуто увагу й на проблему пластичного образу, живописання словом (О. Харитоненко). У компаративному аспекті проаналізовано поетику пейзажу крізь призму різнонаціональних, але в стильовому плані подібних творів (російських і китайських — У Хао, російських і польських — В. Остапчук, російських і англійських — І. Белінська).

Загалом в українському літературознавстві, незважаючи на певні напрацювання, тема природи рідко фігурує у назвах дисертацій чи монографій. Частіше науковці звертають увагу на природну проблематику, досліджуючи якусь ширшу тему, як-от психологізм, мікропоетики образів, генології. На основі поживавленого інтересу до міфотопіки українських письменників кінця XIX — початку XX ст. написано чимало оригінальних статей та монографій (праці Стефанії Андрусів, Ірини Бестюк, К. Дронь, М. Їльницького, Галини Левченко, Оксани Мельник, В. Моренця, Я. Поліщука, Олесі Пономаренко, Л. Скупейка, Оксани Смерек, Тетяни Федотової та ін.⁷⁰), в яких на основі міфо-архетип-

⁷⁰ Андрусів С. Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х років XX ст. / С. М. Андрусів. — Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2000 ; Тернопіль : Джура, 2000. — 340 с.; Бестюк І. Міфологема лабіринту в модерній і постмодерній інтерпретаціях / Ірина Бестюк // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : зб. наук. праць / Рівненський держ. гуманітарний ун-т. — Вип. 17. — Рівне : Вид-во РДГУ, 2007. — С. 136—145; Їльницький М. Ключем метафори відімкнені уста... (поезія Ігоря Калинця) / Микола Їльницький. — Париж; Львів; Цвікау: Зерна, 2001. — 190 с.; Їльницький М. Пейзажі з вікна: віконна призма в поезії Б.-І. Антонича / М. М. Їльницький // Слово і Час. — 2009. — № 10. — С. 14—21; Їльницький М. «...Про що природа прагне розказати» (поезія Леоніда Талалая) / М. Їльницький // Слово і Час. — 2013. — № 1. — С. 17—23; Левченко Г. Зачарована казка життя Ольги Кобилянської: монографія / Галина Левченко. — К. : Книга, 2008. — 222 с.; Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація / О. О. Мельник. — К. : Наук. думка, 2011. — 295 с. — (Проект «Наукова книга» (молоді вчені)); Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща / Володимир Моренець. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Осно-

них підходів висвітлено міфогенезу першоелементів (води, повітря, вогню й землі), а також розкрито семіосферу часопросторових моделей (та окремих топосів, мотивів, опозицій, флоро-, зооморфних образів) тощо.

Свої корективи в літературно-художню інтерпретацію поетики прозового опису природи Т. Шевченка, М. Коцюбинського, М. Черемшини, Б. Лепкого, В. Стефаніка, Ольги Седакової внесли дослідники часопросторової проблематики прози й поезії кінця ХІХ — початку ХХ ст. — О. Боронь, Наталія Буркалець, Вікторія Дуркалевич, В. Зушман, Ольга Казанова, В. Миронюк, Наталія Москаленко, Лілія Приходько, Юлія Тимченко⁷¹.

ви», 2002. — 327 с.; *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму / Ярослав Поліщук. — 2-ге вид., доповн. і переробл. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. — 392 с.; *Пономаренко О.* Міфосвіт поезії Б.-І. Антонича й естетичні традиції Т. Шевченка (аспект художнього образусимволу) / Олеся Пономаренко; передне слово Миколи Жулинського. — Вінниця : Континент-Прим, 2006. — 176 с.; *Скупейко Л.* Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки / Л. І. Скупейко. — К. : Фенікс, 2006. — 416 с.; *Смерек О.* Романи Емми Андіївської. Художньо-філософські шукання. Міфологізм. Поетика образності / Оксана Смерек; Львів. від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Львів, 2007. — 191 с.; *Федотова Т.* Міфологеми вогню та сонця в українській літературі: інтерпретаційні моделі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Тетяна Федотова. — К., 2006. — 18 с.

⁷¹ *Боронь О.* Поетика простору в творчості Тараса Шевченка / Олександр Боронь. — К. : Агентство «Україна», 2005. — 152 с.; *Буркалець Н.* Поетика малої прози Богдана Лепкого : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Н. В. Буркалець. — К., 1999. — 16 с.; *Дуркалевич В.* Синтетизм творчого мислення Івана Франка (проза початку ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / В. В. Дуркалевич; ТНПУ ім. В. Гнатюка. — Тернопіль, 2007. — 20 с.; *Дуркалевич В.* Автонарація і терапія: міфологізація автобіографічного дискурсу у творчості Івана Франка / Вікторія Дуркалевич; відп. ред. Євген Пшеничний; наук. ред. Тамара Гундорова // У пошуках наративної ідентичності: індивідуальний міф у творах Івана Франка, Анджея Хцюка і Бруно Шульца. — Дрогобич : Коло, 2015. — С. 26—183; *Зушман М.* Дискурс малої прози Богдана Лепкого та західноукраїнська малоформатна новелістика кінця ХІХ — початку ХХ століття: дослідження / М. Зушман. — Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2013. — 130 с.; *Казанова О.* Новелістика В. Стефаніка і родо-жанрові особливості української малої прози кінця ХІХ — початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. В. Казанова; Одес. нац. ун-т імені І. І. Мечникова. — Одеса, 2008. — 20 с.; *Миронюк В.* Поетика прози Марка Черемшини : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / В. М. Миронюк; КНУ ім. Т. Шевченка. — К., 2008. — 19 с.; *Москаленко Н.* Поетика художнього простору у творчості Ольги Седакової : автореф. дис. ... канд.

Літературознавці розглядають пейзаж як частину «простору проживання» і «простору переживання»⁷² суб'єкта; виявляють особливості національного, історичного й «індивідуального образу/портрета простору», «топологічного бачення» чи «просторового почуття» окремих письменників⁷³. Широтою, розмаїттям художнього матеріалу й глибиною наукових поглядів на часопросторову проблематику відзначається монографія Елліни Циховської «Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту»⁷⁴, закрита на перетині біографічного, інтертекстуального й семантичного підходів.

Докладно розглянуто особливості вербального пейзажу на тлі взаємодії різних видів мистецтв. Ореста Мацяк у розділі «Галерея малярства Ольги Кобилянської» дисертації «Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської: проблема самототожності письменниці»⁷⁵ дослідила асоціативний пейзаж, номінативний живопис та графіку письменниці, виявила її тяжіння до музикальності, синестезії, чуттєвості й ліризму в зображенні природного світу та внутрішніх почувань. Тему взаємодії малярства, музики і слова досліджує компаративна праця Наталії Дмитренко «Музика й живопис у творчості О. Кобилянської та Я. Івашкевича: синкретизм художньої образності»⁷⁶ та монографія Лесі Генералюк

філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Н. О. Москаленко; Дніпропетровський нац. ун-т. — Дніпропетровськ, 2001. — 21 с.; *Приходько Л.* Художній час і художній простір у поезії : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Л. А. Приходько; КДПУ ім. В. Винниченка. — К., 2004. — 19 с.; *Тимченко Ю.* Вербалізація простору в новелах М. Коцюбинського: у контексті українського мовно-літературного процесу кінця XIX — початку XX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Ю. Тимченко; Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. — Х., 2010. — 19 с.

⁷² Терміни, якими послуговується К. Дронь для характеристики Франкової міфопросторової моделі художнього універсуму (*Дронь К.* Міфологізм у художній прозі Івана Франка. — С. 78).

⁷³ *Москаленко Н.* Поетика художнього простору у творчості Ольги Седакової. — С. 3.

⁷⁴ *Циховська Е.* Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту : монографія / Елліна Циховська. — Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. — 344 с.

⁷⁵ *Мацяк О.* Синтез мистецтв у прозі Ольги Кобилянської: проблема самототожності письменниці : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ореста Мацяк. — Львів, 2006. — 19 с.

⁷⁶ *Дмитренко Н.* Музика й живопис у творчості О. Кобилянської та Я. Івашкевича: синкретизм художньої образності : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.05 «Порівняльне літературознавство» / Н. В. Дмитренко; КНУ ім. Т. Шевченка. — К., 2010. — 20 с.

«Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва»⁷⁷, а також дослідження поетики візуальності Т. Шевченка, що його виконав Григорій Клочек⁷⁸. На особливу увагу заслуговує монографія про синтез мистецтв в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. О. Рисака⁷⁹ та дисертація і книга О. Єременко про синкретизм художньої образності в українській прозі другої половини ХІХ — початку ХХ ст.⁸⁰ Цінні відомості про колористичну психосемантику модерністського пейзажу подано в дисертації Олександри Дроботун⁸¹. Символічний зміст образу макросвіту в мікросвіті української новели кінця ХІХ — початку ХХ ст. розкрито в монографії Наталії Науменко⁸².

Багато уваги приділено питанню залежності дескрипції від художніх течій, напрямів, стилів. Окремі відомості про поєднання в пейзажі рис романтизму, реалізму, натуралізму, символізму, імпресіонізму чи кількох стилів водночас містяться у працях Віри Агеєвої, В. Будного, Р. Голода, Тамари Гундорової, Ольги Камінчук, Нонни Копистянської, Ю. Кузнецова, О. Лосева, Агнешки Матусяк, Є. Нахліка, Олени Шегеди⁸³.

⁷⁷ *Генералюк Л.* Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва / Леся Генералюк. — К. : Наук. думка, 2008. — 544 с.

⁷⁸ *Клочек Г.* Поетика візуальності Тараса Шевченка : монографія / Григорій Клочек. — К. : Академвидав, 2013. — 250, [2] с. — (Монограф).

⁷⁹ *Рисак О.* «Найперше — музика у Слові»: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. / О. О. Рисак. — Луцьк : РВВ «Вежа», 1999. — 440 с.

⁸⁰ *Єременко О.* Синкретизм художньої образності в українській прозі другої половини ХІХ — початку ХХ ст. : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. В. Єременко; КНУ ім. Т. Шевченка. — К., 2008. — 37 с.; *Єременко О.* Літературний образ у силовому полі синкретизму (на матеріалі української прози другої половини ХІХ — початку ХХ ст.) : монографія / О. В. Єременко. — К. : Євшан-зілля, 2008. — 320 с.

⁸¹ *Дроботун О.* Колористика української прози доби модернізму (на матеріалі новелістики М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Винниченка) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. М. Дроботун; КДПУ ім. В. Винниченка. — Кіровоград, 2010. — 20 с.

⁸² *Науменко Н.* Образ макросвіту в мікросвіті художнього твору: символ у формозмістовому полі української новели кінця ХІХ — початку ХХ століть : монографія / Наталія Науменко; Нац. ун-т харч. технологій. — К. : Сталь, 2013. — 356 с.

⁸³ *Агеєва В. П.* Українська імпресіоністична проза [про творчість М. Коцюбинського, О. Кобилянської, Г. Косинки та ін.] / В. П. Агеєва; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — К. : ВІПОЛ, 1994. — 158 с.; *Буд-*

Узагальнені відомості про стильову диференціацію пейзажу пропонує довідково-енциклопедична література. Однак синтетичного дослідження еволюції зображення природи в українській літературі не маємо, як і нема окремої студії хоч би про один зі стильових різновидів дескрипції. Бракує праць на кшталт моно-

ний В. Імпресіонізм як предмет і стиль літературно-критичного мовлення І. Франка / Василь Будний // Вісник ЛНУ ім. І. Франка : зб. наук. праць / ЛНУ ім. І. Франка ; редкол.: Т. Салига (гол. ред.) [та ін.]. — Львів, 2003. — С. 118—129. — (Серія філологічна : Франкознавство; вип. 32); *Голод Р.* Синтезуюча здатність як головна риса творчого методу Івана Франка / Р. Голод // Українська філологія: школи, постаті, проблеми : зб. наук. праць Міжнарод. наук. конф., присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри укр. словесності у Львів. ун-ті (Львів, 23—25 жовт. 1998 р.) : у 2 ч. — Львів : Світ, 1999. — 739 с. — Ч. 1. — С. 152—157; *Голод Р.* Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяря / Р. Голод; ЛНУ ім. І. Франка ; відп. ред. Лариса Бондар; вст. слово Володимир Качкан. — Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2000. — 105 [1] с.; *Голод Р.* Імпресіонізм у творчості І. Франка / Роман Голод // Українське літературознавство : зб. наук. праць / ЛНУ ім. І. Франка ; редкол.: Т. Салига (гол. ред.) [та ін.]. — Вип. 68 : Іван Франко. Статті і матеріали. — Львів : Світ, 2006. — С. 84—91; *Голод Р.* Поетика імпресіонізму в оповіданні Івана Франка «Лешишина челядь» / Роман Голод // Українознавчі студії : наук.-теорет. журнал / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. — Івано-Франківськ, 2005—2006. — № 6/7. — С. 188—191; *Гундорова Т.* Франко не Каменяря. Франко і Каменяря = Franko: Constructs of the Writer / Тамара Гундорова; Український науковий ін-т Гарвардського ун-ту ; Ін-т Критики. — К. : Критика, 2006. — 352 с.; *Камінчук О.* Художній дискурс української поезії кінця ХІХ — початку ХХ ст. : монографія / Ольга Камінчук. — К. : Педагогічна думка, 2009. — 352 с.; *Копистянська Н.* Природа як особлива поліфункціональна і поліестетична сторінка художнього простору / Нонна Копистянська // Час і простір у мистецтві слова : монографія. — Львів : ПАІС, 2012. — С. 93—106; *Копистянська Н.* Вертикаль у філософському та соціальному плані художнього твору / Нонна Копистянська // Час і простір у мистецтві слова : монографія. — Львів : ПАІС, 2012. — С. 115—127; *Кузнецов Ю.* Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ — поч. ХХ ст. (проблеми естетики і поетики) / Юрій Кузнецов; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — К. : Зодіак-ЕКО, 1995. — 304 с.; *Лосев А. Ф.* Естетика природи : природа и ее стилевые функции у Романа Роллана / А. Ф. Лосев, М. А. Тахо-Годи ; [отв. ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи] ; РАН, Науч. совет «История мировой культуры», Антич. комиссия. — М. : Наука, 2006. — 418 с. — (Лосевские чтения); *Нахлік Є.* Українська романтична проза 20—60-х років ХІХ ст. / Є. К. Нахлік ; відп. ред. М. Т. Яценко; АН УРСР, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — К. : Наук. думка, 1988. — 318 с.

графії Аліни Ковальчикової «Pejzaż romantyczny»⁸⁴ або книги М. Епштейна «Природа, мир, тайник вселенной». Система пейзажных образов в русской поэзии»⁸⁵, де були б зібрані та схарактеризовані окремі пейзажотворчі стратегії письменників, що належать до одного літературного напрямку, окреслені спільні й відмінні тенденції у побудові пейзажів, визначені особливості еволюції та оновлення пейзажотвірних манер, проаналізовані стійкі описові кліше та оригінальні, індивідуально-авторські образи й моделі.

Продуктивним і актуальним є психологічний підхід до характеристики дескрипції. Лідія Мацевко дослідила пейзаж як екстервентну форму психологізму І. Буніна та В. Винниченка⁸⁶; Наталія Демчук — вербальні пейзажі Т. Шевченка; Ю. Кузнецов⁸⁷ — імпресіоністичні описи природи у прозі М. Коцюбинського; А. Войтюк, З. Гузар, Алла Швець, Лариса Каневська у «психологічному дзеркалі» проаналізували пейзаж у творах І. Франка.

Праці цих авторів є поліаспектними, закроеними широко (на матеріалі української та інонаціональної літератури) з перспективою на дослідження крізь призму поетики описовості особливостей ідіостилію автора й світоглядно-естетичних основ літературних напрямів.

В основі напрацювань сучасних дослідників теми природи в українській літературі лежать вагомні здобутки їхніх попередників — дослідників екопроблематики й геопоетики. З-поміж найважливіших назвімо праці Ю. Андреева, А. Барміна, І. Бажинова, Галини Белої, С. Залигіна, Я. Ельсберга, В. Карпенко, М. Котюжинського, Ніни Крутікової, Галини Крюкової, С. Липіна, Л. Новиченка, А. Онишко, М. Рильського, В. Романенко, І. Семенчук, М. Тараненка, Г. Фрідлендер, Клавдії Фролової, Наталії Чорної, Емми Шаповалової, Любові Шаталової, Каміли Шукурової. Цінним є бібліографічний показчик Параскевії Рого-

⁸⁴ Kowalczykowa A. Pejzaż romantyczny / [oprac.] Alina Kowalczykowa. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1982. — 485, [2] s. — (Biblioteka Romantyczna).

⁸⁵ Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной». Система пейзажных образов в русской поэзии [Электронный ресурс] / М. Н. Эпштейн. — М. : Высшая школа, 1990. — 303 с. — Режим доступа: <http://www.nvkz.kuzbass.net/dworecki/other/e/enter.htm> — Назва з екрана.

⁸⁶ Мацевко Л. Винниченко та І. Бунін: еволюція психологізму в малій прозі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Л. В. Мацевко. — Львів, 2000. — 24 с.

⁸⁷ Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського / Ю. Б. Кузнецов. — К. : Наук. думка, 1989. — 264 с.

вої «Людина і природа у творах радянських письменників»⁸⁸, що містить перелік прозових і драматичних творів, у яких розкривається вплив людини на природу на різних історичних етапах. Матеріал згруповано в таких розділах: «Людина перетворює природу», «Людина і природа: гармонія чи конфлікт?», «Природа — джерело життя і краси».

У монографіях, дисертаціях, публіцистичних статтях, доповідях на конференціях, симпозіумах і семінарах науковці ретельно висвітлювали ідейно-тематичну, художньо-філософську специфіку й основні тенденції розвитку екопрози й поезії ХХ ст.; порушували проблеми екоестетики, натурфілософії; розглядали окремі аспекти входження теми природи в літературу ХХ ст., а також своєрідності літературного пейзажу в контексті еволюції, національної специфіки відчуття природи. Літературознавці ставили актуальні питання «чи не зникає пейзаж?» або «пейзаж — це анахронізм?»; концентрували увагу на соціальних та гуманістичних аспектах феномена природи (Г. Крюкова). Найчастіше тема їхніх праць була заявлена досить широко й загально, як-от «людина і природа у творчості такого-то автора», «природа — суспільство — естетика», «природа і мистецтво», «природа — етика — естетика — філософія», «письменник, суспільство, природа й науково-технічний прогрес».

Літературознавці осмислювали поняття «пейзаж» як конкретно-історичне, світоглядне, залежне від рівня суспільної свідомості, особистості письменника, його політичних, ідеологічних, наукових, господарських, економічних, морально-етичних, естетичних зацікавлень, себто підкреслювали обумовленість способу художнього зображення природи творчою індивідуальністю митця та його концепцією світу; образи природи чи й самі дескрипції трактували як об'єктивацію певних настроїв, ідей автора, виокремлювали різні форми екстраполяції внутрішнього стану ліричного героя на природу. Активізувалась увага і до філософсько-етичної, психологічної проблематики.

Зміна культурно-історичної парадигми й динаміка літературного процесу внесла свої корективи в осмислення проблеми літературного пейзажу як у творчості окремих письменників, так і в художньому доробку представників різних художніх угруповань, напрямів і стилів.

⁸⁸ Людина і природа у творах радянських письменників : рекомендаційний бібліографічний покажчик / [авт.-уклад. П. І. Рогова] ; Держ. республ. б-ка УРСР ім. КПРС. — К., 1986. — 42 с.

У сучасній літературознавчій науці спостерігаємо послаблення інтересу до теми «людина і природа» в екологічному аспекті, а підхід до осмислення проблеми літературного опису й поетики візуальності став різновекторнішим (з позицій семіотики, рецептивної поетики, лінгвокультурології, концептуальної лінгвістики). Пейзаж розглядається у міждисциплінарному зрізі; розширюється термінологічна база. Змінилося і потрактування самого поняття у творчості окремих авторів. Сам опис природи інтерпретують широко.

Побіч робіт українських літературознавців, у підґрунті цієї праці — докладні, системні й різнобічні напрацювання зарубіжних дослідників теми природи в літературі — зокрема монографія А. Бізе⁸⁹, дослідження часопросторової проблематики М. Бахтіна, Ю. Лотмана, В. Топорова⁹⁰, колективна праця О. Лосева і М. Тахо-Годі⁹¹, різнопланові монографії Т. Вуйціка, Б. Галанова, Таїсії Грінфельд-Зінгурс, Людмили Гурленової, Наталії Кожуховської, Галини Курляндської⁹², мистецтвознавчі

⁸⁹ *Бизе А.* Историческое развитие чувства природы / Альфред Бизе; пер. Д. Коробчевского [Коробчевского]. — СПб. : Издание журнала «Русское богатство», 1890 (Типо-литография Месника и Римана). — 391, [2] с. — Библиогр. в подстроч. примеч.

⁹⁰ *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерк по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М. : Худ. лит., 1975. — С. 234—407; *Лотман Ю.* Две «Осени» / Юрий Лотман // О поэтах и поэзии. — СПб. : Искусство-СПб., 1996. — С. 511—521; *Топоров В.* «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского / В. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. — М. : Прогресс-Культура, 1995. — С. 476—575.

⁹¹ *Лосев А., Тахо-Годи М.* Эстетика природы (природа и ее стилевые функции у Р. Роллана) [Електронний ресурс]. — К. : «Collegium», 1998. — 242 с. — Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Iostah_estpr — Назва з екрана.

⁹² *Галанов Б.* Живопись словом. Человек. Пейзаж. Вещь / Борис Галанов. — М. : Советский писатель, 1972. — 184 с.; *Гурленова Л. В.* Чувство природы в русской прозе 1920—1930-х гг. [Електронний ресурс]: дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Людмила Викторовна Гурленова; Сыктывкарский гос. ун-т. — Сыктывкар, 1999. — 389 с. — Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/chuvstvo-prirody-v-russkoi-proze-1920-1930-kh-godov> — Назва з екрана; *Гурленова Л.* Изучение темы природы в русской литературе (понятийно-терминологический аспект) / Л. В. Гурленова // Природа и человек в художественной литературе: материалы Всероссийской научной конференции / Волгоградский гос. ун-т. — Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2001. — С. 14—23; *Гринфельд-Зингурс Т.* Природа в художественном мире М. М. Пришвина / Таисия Яковлевна Гринфельд-Зингурс. — Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1989. — 194, [2] с.; *Кожуховская Н.* Эволюция «чувства природы» в русской прозе XIX века : автореф.

праці Ксенії Богемської, Ш. Бодлера, В. Божович, П. Валері, Й.-В. Гете, К. Дебюссі, Л. да Вінчі, В. Нікольського, К. Пигарева та В. Стасевича⁹³, щоденники Е. Делакруа⁹⁴, братів Гонку-

дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н. В. Кожуховская. — Сыктывкар, 1998. — 40 с.; *Кожуховская Н.* Роль «чувства природы» в эволюции идейно-художественных особенностей русской литературы XIX века / Н. В. Кожуховская. — Сыктывкар : СГУ, 1996 (1997). — 11 с. — (Научные доклады : Серия препринтов / Сыктывк. гос. ун-т ; № 7—96); *Курляндская Г.* Этико-эстетическое значение пейзажа / Г. Б. Курляндская // *Художественный метод Тургенева-романиста.* — Тула : Приокское книжное издательство, 1972. — 342, [2] с.; *Wyjciek T.* Pejzaż w poezji Jarosława Iwaszkiewicza : paramonografia liryki poety / Tomasz Wyjciek; [z prac Zakładu Literatury XX Wieku In-tu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego]. — Warszawa : Sempex, 1993. — 266 s.

⁹³ *Богемская К.* Пейзаж [Электронный ресурс] / Ксения Богемская. — М. : ГАЛАРТ, 1992. — 334 с. — 2-е изд. — М. : АСТ, 2002. — 255 с. : ил. — (История жанров). — Режим доступа: <http://ru.scribd.com/doc/75200628> — Назва з екрана; *Бодлер Ш.* Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве / Шарль Бодлер ; пер. с фр. и предисл. Г. Мосешвили ; сост. О. Дорофеева. — М. : Рипол Классик, 1997. — 960 с. — (Бессмертная б-ка) (Зарубежные классики); *Божович В.* Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX — начало XX века / В. И. Божович ; отв. ред. А. В. Бартошевич. — М. : Наука, 1987. — 320 с.; *Валери П.* Об искусстве : [сборник : пер. с фр.] / Поль Валери ; [предисл. А. А. Вишневого ; изд. подгот., коммент. и очерк: В. М. Козовой]. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1993. — 506, [1] с.; *Гете И. В.* Статьи и мысли об искусстве / Иоганн Вольфганг Гете ; под ред. А. С. Гущина ; Гос. ин-т искусствознания. — Львів; М. : «Искусство», 1936. — 412 с.; *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы / Клод Дебюсси ; пер. с фр. и коммент. А. Бушен ; ред. и вступ. статья Ю. Кремлева. — М.; Л. : Музыка, 1964. — 278 с.; *Никольский В.* Природа и человек в русской литературе XIX века (50—60-е годы) / В. А. Никольский. — Калинин : Калинин. ун-т, 1973. — 226 с.; *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения : в 2 т. / пер. А. Губера, В. Зубова, В. Шилейко и др. ; под ред. А. Дживелегова, А. Эфроса. — М. : Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010. — Т. 2. — 480 с.; *Пигарев К.* Русская литература и изобразительное искусство (XVIII — первая четверть XIX в.) : очерки / К. В. Пигарев ; АН СССР, Ин-т мировой л-ры имени А. М. Горького. — М. : Наука, 1966. — 293 с.; *Пигарев К.* Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века / К. В. Пигарев ; АН СССР, Ин-т мировой л-ры имени А. М. Горького. — М. : Наука, 1972. — 123 с.; *Стасевич В.* Пейзаж. Картина и действительность : пособие для учителей / В. Н. Стасевич. — М. : Просвещение, 1978. — 176 с.

⁹⁴ *Делакруа Э.* Дневник / Эжен Делакруа ; пер. Т. Пахомовой ; ред. и предисловие М. Алпатов; [примеч. и указатели составлены С. Алпатовой]. — М. : Искусство, 1950. — 631 с.

рів⁹⁵, монографії М. Епштейна, Альфії Смирнової⁹⁶, культурологічні розвідки Тамари Дьякової⁹⁷; дисертації Наталії Абузової, Олени Барбашової, Олени Бондаренко, Ольги Гавриліної, Світлани Зеленцової, Віри Котової, Віри Кочетової, Катерини Лобової, Юлії Мохнаткіної, Ольги Тищук, Олени Тулякової, Олени Ширіної⁹⁸, а також окремі збірники, колективні монографії

⁹⁵ Гонкур Э. и Ж. де Дневник. Записки о литературной жизни : избранные страницы : в 2 т. : пер. с фр. / Эдмон и Жюль де Гонкур ; сост. и коммент. С. Лейбович ; вступ. статья В. Шора ; ред. перевода В. Дынник. — М. : Худ. лит., 1964. — Т. 1. — 712 с.

⁹⁶ Эпштейн М. Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии [Электронный ресурс] / М. Н. Эпштейн. — М. : Высшая школа, 1990. — 303 с. — Режим доступа: <http://www.nvz.kuzbass.net/dworecki/other/e/enter.htm> — Назва з екрана; Смирнова А. Русская натурфилософская проза второй половины XX века : учебное пособие / А. И. Смирнова. — М. : Флинта, 2012. — 287, [1] с.; Смирнова А. «Не то, что мните вы, природа...»: Русская натурфилософская проза 1960—1980-х гг. / А. И. Смирнова; Волгогр. гос. ун-т. — Волгоград : Изд-во ВолГУ, 1995. — 191 с.

⁹⁷ Дьякова Т. Историко-культурная семантика и поэтика пейзажа : автореф. дис. ... д-ра культурол. наук : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Т. А. Дьякова ; Моск. Гос. Ун-т культуры и искусств. — Воронеж, 2005. — 38 с.; Дьякова Т. Онтологические контуры пейзажа: Опыт смыслового странствия : монография / Т. А. Дьякова. — Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та. — 2004. — 167 с.

⁹⁸ Абузова Н. Типология пейзажа в лирике Ф. И. Тютчева : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н. Ю. Абузова; Барнаул. гос. пед. ун-т. — Самара, 2000. — 20 с.; Барбашова Е. Пейзажно-бытописательские традиции и стиль сибирского рассказа начала XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е. Н. Барбашова ; Хакасский гос. ун-т им. Н. Ф. Катанова. — Абакан, 2009. — 20 с.; Бондаренко Е. Натурфилософская проза второй половины XX века: концепция личности : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е. Н. Бондаренко; Орловский гос. ун-т. — Орёл, 2010. — 24 с.; Гаврилина О. Пейзаж — чувство природы — натурфилософия в художественной литературе: основные аспекты изучения / О. В. Гаврилина // Вестник Российского университета дружбы народов. — 2009. — № 3. — С. 30—37. — (Серия : Литературоведение, журналистика); Гаврилина О. Чувство природы в женской прозе конца XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / О. В. Гаврилина ; РУДН. — М., 2010. — 18 с.; Зеленцова С. Функции пейзажа в малой прозе И. А. Бунина (на материале произведений 1892—1916 гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / С. В. Зеленцова; Орловский гос. ун-т. — Орёл, 2013. — 22 с.; Котова В. Пейзажная миниатюра в русской прозе второй половины XX века : И. С. Соколов-Микитов, Ю. Н. Куранов, В. П. Астафьев, В. А. Бочарников, Ю. В. Бондарев : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / В. Ю. Ко-

та матеріали конференцій⁹⁹. Збагатили понятійно-термінологічний апарат праці міждисциплінарного характеру А. Борисова, Ольги Вітрук, Тетяни Гостьєвої, Тетяни Куршакової, Регіни Луценко,

това. — Великий Новгород, 2001. — 15 с.; *Кочетова В.* Художественная деталь в прозе И. А. Гончарова: типы, функции, эволюция : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / В. Г. Кочетова; Моск. пед. гос. ун-т. — М., 2002. — 17 с.; *Лобова Е.* Чувство природы в романах Л. Леонова «Соть» и «Русский лес» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е. П. Лобова; Магнитог. гос. ун-т. — Магнитогорск, 2012. — 18 с.; *Мохнаткина Ю.* Философия природы в творчестве М. М. Пришвина и А. П. Платонова : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Ю. С. Мохнаткина; Иван. гос. ун-т. — Владимир, 2005. — 19 с.; *Тишук О.* Эстетические функции пейзажа в художественной прозе А. И. Солженицына : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / О. А. Тишук; Армавир. гос. ун-т. — Армавир, 2006. — 18 с.; *Тулякова Е.* Философия природы Н. В. Гоголя и поэтика природоописаний в его прозе : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е. И. Тулякова; Томск. гос. ун-т. — Томск, 2006. — 22 с.; *Ширина Е.* Художественное осмысление природы в романе-эпопее М. А. Шолохова «Тихий Дон»: традиции и новаторство : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е. А. Ширина; Моск. пед. ун-т. — М., 2001. — 16 с.

⁹⁹ *Místo — prostor — krajina v literatuře a kultuře [literární tematologie v pohledu vědních disciplín]* / Petr Komenda, Lenka Malinová, Richard Změlík. — Univerzita Palackého, 2012 — 285 s. (колективна монографія чеських літературознавців, рубрикована на такі розділи: «Teoretická reflexe literárního prostoru a jeho hranic», «Sémantika literární krajiny v próze a poezii», «Konstrukty imaginace v národním obrození a romantismu», «Prostor přírody a prostor kultury», «Od metaforu mapování ke konceptualizaci prostoru»); Древнерусская литература: Изображение природы и человека / А. С. Демин, А. С. Елеонская, В. М. Кириллин; отв. ред. А. С. Демин. — М.: Наследие, 1995. — 355 с.; *Натура и культура. Славянский мир* / [отв. ред. И. И. Свирида]. — М., 1997. — 237 с.; *Пейзаж в литературе и живописи : сб. науч. трудов* / Перм. гос. пед. ин-т ; науч. ред. Г. Н. Толова. — Пермь : ПГПИ, 1993. — 52 с.; *Пейзаж как развивающаяся форма воплощения авторской концепции: [сб. науч. трудов]* / Моск. обл. пед. ин-т им. Н. К. Крупской ; [редкол.: А. К. Дремов (отв. ред.) и др.]. — М.: МОПИ, 1984. — 135 с.; *Природа и человек в художественной литературе : материалы Всероссийской научной конференции* / [редкол. А. И. Смирнова (отв. ред.) и др.]. — Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2001. — 317 с.; *Природа и человек в художественной литературе : материалы Всероссийской научной конференции* / редкол. А. И. Смирнова (отв. ред.) и др.]. — Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2000. — 187 с.; *The Iconography of Landscape: Essays on the symbolic representation, design and use of past environments* / Edited by Denis Cosgrove, Stephen Daniels. — New York : Cambridge University Press, 1988; *Space, Place, and Landscape in Ancient Greek Literature and Culture* / edited by Kate Gilhuly and Nancy Worman. — Cambridge; New York : Cambridge University Press, 2014. — 294 p.

Віри Рябової, Юлії Худяєвої¹⁰⁰. Цінні відомості щодо проблематики прозового опису, його стильових особливостей містять монографії Аліни Ковальчикової, Еви Кольбушевської, Дороти Корвін-Пйотровської, Анни Росси¹⁰¹, праці з міфосимволіки Алєся Бєльскі, Марії Подрази-Квятковської, Іренеуша Сікори¹⁰²; ґрунтовна

¹⁰⁰ *Борисов А.* Описание природы как средство обеспечения коммуникативно-прагматической когерентности художественного текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / А. А. Борисов; Ставропольский гос. ун-т. — Ставрополь, 2009; *Витрук О.* Пейзаж как текстовое явление : на материале произведений англоязычных писателей XX — начала XXI вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / О. А. Витрук; Юж. федер. ун-т. — Ростов н/Д., 2011. — 24 с.; *Гостева Т.* Лингвостилистические особенности и текстообразующий потенциал пейзажных описаний в американской прозе XIX — XXI вв. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Т. Ф. Гостева; Барнаул. гос. пед. ун-т. — Барнаул, 2007. — 21 с. *Куришакова Т.* Лингвопрагматические и когнитивные аспекты репрезентации языковой личности в художественном описании природы : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Т. Д. Куришакова; Кубан. гос. ун-т. — Краснодар, 2011. — 25 с.; *Луценко Р.* Концепт «пейзаж» в структуре англоязычного прозаического текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Р. С. Луценко; Иван. гос. ун-т. — Иваново, 2007. — 22 с.; *Луценко Р.* Структура пейзажного концепта в тексте художественного произведения крупной формы // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. — 2009. — № 4 (12). — (Гуманитарные науки (филология)); *Рябова В.* Пейзажная единица текста: семантика, грамматическая форма, функция (на материале произведений А. П. Чехова) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / В. Н. Рябова; Тамбов. гос. ун-т им. Г. Р. Державина. — Тамбов, 2002. — 24 с.; *Худяева Ю.* Различие в степени когезии отдельных элементов в общей структуре текста (на материале пейзажных описаний во французской художественной литературе) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.02 «Романские языки» / Ю. Ю. Худяева; Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — СПб., 2001. — 23 с.

¹⁰¹ *Корвін-Пйотровська Д.* Проблеми поетики прозового опису / Дорота Корвін-Пйотровська ; [пер. з пол. Зоряни Рибчинської]. — Львів : Літопис, 2009. — 208 с.; *Kowalczykowska A.* Pejzaż romantyczny / [oprac.] Alina Kowalczykowska. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1982. — 485, [2] s. — (Biblioteka Romantyczna); *Kolbuszewska E.* Romantyczne przeżywanie przyrody: znaczenia, wartości, style zachowań / Ewa Kolbuszewska. — Wrocław : «a linea», 2007. — 315, [1] s.; *Rossa A.* Impresjonistyczny świat wyobraźni : poetycka i malarska kreacja pejzażu : studium wybranych motywów / Anna Rossa. — Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych «Universitas», cop. 2003. — 262 s.

¹⁰² *Podraza-Kwiatkowska M.* Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski / Maria Podraza-Kwiatkowska. — 3-e wyd., popr. — Kraków : Universitas, 2001. — 321 s.; *Podraza-Kwiatkowska M.* «Naga dusza» i «epoka mundurów» // Somnam-

теоретична робота Кріса Фіттера¹⁰³; студії про пейзаж і текст, пейзаж і пам'ять, пейзаж у літературі й культурі Дж. Баррела, П. Говарда, Дж. Левінські, К. Тейлора¹⁰⁴; колективна праця Дж. Пейдж та Е. Сміт під назвою «Жінки, література й одомашнений пейзаж: англійські послідовники Флори»¹⁰⁵; есеї та наукові статті зі збірників «Простір, місце, пейзаж у давньогрецькій культурі й літературі», «Іконографія пейзажу»¹⁰⁶.

Напрацювання зарубіжних дослідників просторової проблематики, поетики візуальності й пейзажу особливо важливі в ас-

bulicy, dekadenci, herosi : studia i eseje o literaturze Młodej Polski / Maria Podraza-Kwiatkowska. — Kraków; Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1985. — S. 297—313; *Podraza-Kwiatkowska M.* Pustka — otchłań — pełnia (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia) / Maria Podraza-Kwiatkowska // *Młodopolski świat wyobraźni : Studia i eseje / pod redakcją M. Podrazy-Kwiatkowskiej.* — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977. — S. 49—97. *Sikora I.* Przyroda i wyobraźnia : o symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski / Ireneusz Sikora. — Wrocław : Wydaw. Uniwersytetu Wrocławskiego, 1992. — 181 s.; *Бельскі А.* Свет ад травы да зор: Беларуская паэзія: сістэма вобразаў прыроды, паэтыка пейзажу : Дапаможнік для настаўнікаў / Алесь Бельскі. — Мінск : Народная асвета, 1998. — 223 с.

¹⁰³ *Fitter Ch.* Poetry, Space, Landscape: Toward a New Theory / Chris Fitter. — Cambridge University Press, 1995. — 356 p.

¹⁰⁴ *Barrell J.* The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730—1840 : An Approach to the Poetry of John Clare / John Barrell. — Cambridge University Press, 1974. — 244 p. *Howard P.* Landscapes: the artists' vision / Peter Howard. — London, Routledge, 1991. — 260 p. *Lewinski J.* A Writer's Britain: Landscape in Literature / Jorge Lewinski. — Knopf Doubleday Publishing Group, 1979. — 281 p.; *Taylor K.* Landscape and Memory: cultural landscapes, intangible values and some thoughts on Asia [Електронний ресурс] / Ken Taylor // *Communities and Memories: a global perspective, Australia Memory of the World programme : materials of the conference (Australia, Canberra, Tuesday 19 February — Friday 22 February 2008).* — Canberra, A.C.T. ; UNESCO ; National Library of Australia, 2008. — P. 1—14. — (PANDORA electronic collection). Режим доступу: <http://openarchive.icomos.org/139/1/77-wrVW-272.pdf>

¹⁰⁵ *Judith W. Page, Elise L. Smith* Women, Literature and the Domesticated Landscape: England's Disciples of Flora, 1780—1870 / Judith W. Page, Elise L. Smith. — Cambridge University Press, 2014. — 314 p.

¹⁰⁶ *Space, Place and Landscape in Ancient Greek Literature and Culture /* edited by Kate Gilhuly and Nancy Worman. — Cambridge; New York : Cambridge University Press, 2014. — 294 p. *The Iconography of Landscape: Essays on the symbolic representation, design and use of past environments /* Edited by Denis Cosgrove, Stephen Daniels. — New York : Cambridge University Press, 2014. — 294 p.

пекті розширення чи уточнення термінологічної бази дослідження (на їх основі аргументовано та пояснено вживання таких понять, як «пейзажний опис», «пейзажна замальовка», «натурфілософська проза», концепт «пейзаж», «образ природи», «самостійна природа», «антропоцентричний», «антропоморфний», «міметичний» пейзаж, диференційовано пейзаж малярський і літературний, осмислено поняття «відчуття природи»). Помітно, що сучасні науковці спеціально виносять ці терміносполуки в назви праць, щоб пошукати інтерес, спровокувати певну дискусію, актуалізувати дослідження «природної» проблематики художніх творів, а їхні роботи містять розгалужені класифікації та визначення дескрипцій, базовані на інтегративних підходах і мультиаспектних критеріях.

Отже, в українському літературознавстві спеціальних розвідок про пейзаж небагато (ще менше їх базовано на творчості І. Франка чи інших українських письменників). Частково цю нестачу компенсують праці з натурфілософської проблематики, а також дослідження теоретичного, мовознавчого, методологічного, компаративного чи міждисциплінарного характеру та дисертації про пейзажистіку інонаціональних (головно російських, китайських, англійських, польських) авторів. Картина сучасного стану дослідження теми природи в художній літературі виглядає неповною та епізодичною, хоча й поліаспектною (все частіше пейзаж аналізують у рамках проблеми просторовості, психологізму, міфологізму, символіки, стильового, жанрового синкретизму, а також взаємодії мистецтв). Продуктивним є погляд на пейзаж як концепт.

1.2. ДЕФІНІЦІЯ ТЕРМІНА. ВЕРБАЛЬНИЙ ПЕЙЗАЖ У КОНТЕКСТІ СУМІЖНИХ ПОНЯТЬ

Узагальнення й систематизація матеріалів наукових напрацювань українських та зарубіжних дослідників теми природи в літературі показало, що дефініцій пейзажу безліч. Численні визначення пропонує літературознавча довідково-енциклопедична література¹⁰⁷, спроби теоретичного тлумачення терміна містять мо-

¹⁰⁷ Пейзаж // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. — М. : Советская энциклопедия, 1962—1978. — Т. 5. Мурари — Припев / глав. ред. А. А. Сурков. — М. : Сов. энцикл., 1968. — С. 602; Пейзаж // Литературный

нографічні та дисертаційні роботи (мистецькі, літературознавчі, мовознавчі, культурологічні, лінгвокультурологічні).

Найбільше коло проблем пов'язане зі змістовим наповненням самого терміна, буквально значення якого «краєвид» (сільський). Лексема запозичена з французької, де «paysage» утворено суфіксальним способом від «pays», що вкорінюється в *лат.* «pagus» — «село». Однак, за влучним спостереженням А. Ткаченка, «сучасний пейзаж може бути не лише сільським чи природним, а й урбаністичним (зображення міст, архітектурних комплексів тощо). Незвичність такого застосування терміна ще викликає у деяких науковців певний спротив, але ми переконалися, — продовжує літературознавець, — що терміни, як і “прості” слова, надаються до переосмислень та узагальнень. Затемнення етимологічної основи слова “пейзаж” зробило можливим утворення словосполучки “міський пейзаж”. У нинішньому розумінні пейзаж — не тільки опис, а й візія (сновидна, фантастична) будь-якого незамкненого простору»¹⁰⁸.

Термін еволюціонував, набув нових, здавалось би непоєднаних конотацій і часто метафорично окреслює поняття, семантично далекі від самого пейзажу: «пейзаж людини», «пейзаж душі», «внутрішній пейзаж», «політичний пейзаж», «пейзаж ЗМІ».

энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. — М. : Советская энциклопедия, 1987. — С. 272; Пейзаж // Литературная энциклопедия терминов и понятий / глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин ; РАН, Институт научной информации по общественным наукам. — М. : НПК «Интелвак», 2003. — С. 732–733; Пейзаж // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Юрій Ковалів. — Т. 2. М—Я. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — С. 195; Пейзаж // Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром'як [та ін.]. — 2-ге вид., випр., доповн. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — С. 527–529. — (Серія «Nota bene»); Пейзаж // Словник літературознавчих термінів : навч. посібник з літературознавства за оновленими програмами для вчителів та учнів серед. шк., проф. училищ, ліцеїв, гімназій / В. І. Кузьменко. — К. : Укр. письменник, 1997. — С. 173; Пейзаж // Лесин В. Словник літературознавчих термінів / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. — 2-ге вид., переробл. і доповн. — К. : Рад. школа, 1965. — С. 269–270; Пейзаж // Лесин В. Літературознавчі терміни : довідник для учнів / В. М. Лесин ; ред. К. П. Фролова. — К. : Рад. школа, 1985. — С. 152–153; Пейзаж // Большой Энциклопедический Иллюстрированный Словарь : 11 000 познават. ст., 400 ил. / В. В. Богатыренко [и др.]. — Донецк : БАО, 2008. — Рис., [16] л. ил. — С. 516.

¹⁰⁸ Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : підручник [для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів] / А. Ткаченко. — 2-ге вид., випр. і доповн. — К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. — С. 186–187.

Ці приклади ілюструють так званий широкий підхід до розуміння терміна, спробу вийти за рамці його узвичаєного (первісного) потрактування.

Однак паралельно розвинулася і протилежна тенденція — до звуження його семантичного поля. Людмила Гурленова запропонувала вважати пейзажем, зважаючи на його походження, лише описи «дикої» природи, оминаючи урбаністичні, індустріальні картини¹⁰⁹. Такої ж настанови дотримувався і О. Білецький, котрий назвав неживу природу натюрмортом¹¹⁰. Галина Авксентьєва у дисертації «Пейзаж у прозі Олесья Гончара» поруч із терміном пейзаж уживає поняття «пейзажна обстановка» і визначає його як «сукупність природних умов, у яких відбувається дія в оповіданні, новелі, повісті чи романі»¹¹¹, а сам пейзаж дослідниця трактує як «образ природи, який утворює письменник з елементів зовнішньо-обставинного світу природи у всьому розмаїтті її характерних особливостей і відповідно до творчих завдань»¹¹². Т. Куршакова вживає узагальнююче поняття «пейзажний компонент» і окреслює його як складний композиційний елемент тексту, наділений системою семантичних, граматичних і функціональних ознак. Цим терміном дослідниця об'єднала в одну групу пейзажні описи, пейзажні образи, пейзажні мазки, пунктирні пейзажі, пейзажі-передвісники, психологічні й епічні пейзажні паралелі¹¹³.

Серед науковців, що займаються «природною» проблематикою, й досі не вироблено єдиного розуміння пейзажу як терміна. Еволюціонуючи, він то набуває нових смислів, то знову повертається до затертого коріння (первісного етимологічного значення).

У монографії *пейзаж* визначається як словесне змалювання частини простору зовнішнього світу, що структурно охоплює об'єкти живої та неживої природи, а також витвори людини (ру-

¹⁰⁹ Гурленова Л. Изучение темы природы в русской литературе (понятийно-терминологический аспект). — С. 14—23.

¹¹⁰ Белецкий А. В мастерской художника слова / А. И. Белецкий // Белецкий А. Избранные труды по теории литературы. — М.: Просвещение, 1964. — С. 51—233.

¹¹¹ Авксентьєва Г. Пейзаж у прозі Олесья Гончара. — С. 7.

¹¹² Там само. — С. 3.

¹¹³ Куршакова Т. Лингвопрагматические и когнитивные аспекты репрезентации языковой личности в художественном описании природы. — С. 7, 8.

їни, замки та інші будівлі), і постає в об'єктивних, життєподібних (предметно-матеріальних, реалістичних) чи суб'єктивно на-світлених (ідейно-сміслових, експресивно-психологічних, символічних, фольклорно-міфологічних) формах, у яких утілено особливості авторського світосприйняття (біографічний, гендерний аспекти), світорозуміння (його натурфілософія) та світоперетворення (сукупність мовно-виражальних засобів унаочнення картин природи). Він є словесно-візуальною «моделлю» знайомого для автора (через досвід споглядання подібних природних, живописних чи інших краєвидів) або незнайомого простору. Наголошено, що вербальний пейзаж народжений із почуття і думки, а отже, суб'єктивно завершений, опосередкований процесом пригадування, раціонального осмислення і фантазією письменника. Може містити й ірраціональні, метафізичні, зокрема прогностичні, вияви позасвідомого. У процесі концептуалізації він розширив свої антропоцентричні функції та оформився у концепт, себто абсорбував додаткові культурні значення, як-от символіка, особливості сприйняття, оцінки.

Психологічний пейзаж — це експресивна дескрипція природи, засіб вираження душевного стану, почуттів і переживань автора або/і персонажа. Виконує функції: 1) сугестивно-настроєвого тла; 2) еквівалента чи контрасту відчуттів, почуттів, настроїв, ідей суб'єкта. До психологічних належать пейзажі-паралелі (консонанси, дисонанси), пейзажі-проекції, характеротвірні («портретні пейзажі») та внутрішні ландшафти пам'яті, уяви, сну. М. Рудницький назвав їх «експериментальними», з тими всіма «викрутасами, закарлючками та чудернацькими претензіями, які необхідні їх авторам для “приголомшення” читачів, щоб справити враження начебто “новаторських” чи “неповторних”»¹¹⁴. Інші літературознавці послуговуються такими термінами, як «суб'єктивний пейзаж» (О. Лосєв, М. Тахо-Годі), «внутрішній», «виражальний» (А. Войтюк, Л. Голомб, Н. Демчук, Л. Мацевко, Л. Каневська, Ю. Кузнецов, В. Поліщук, О. Тищук, А. Швець).

Письменник свідомо чи позасвідомо уподібнюється до маляра, тільки замість фарб і полотна у нього — слово, що збуджує уяву читача, генерує асоціації, настрої, думки. Однак література не копіює чи наслідує малярство (виняток становлять пейзажі-екфразиси, що описують певні об'єкти культури й мистецтва — картини, скульптури). Навпаки — виникнення і розвиток верба-

¹¹⁴ Рудницький М. Пейзаж у художній прозі І. Франка. — С. 85—86.

льного та живописного пейзажу відбувалося у складних взаємозв'язках. Літературне та мистецьке вираження відчуття природи не завжди рухалося рівночасно й прямолінійно; їх подібність не зумовлена належністю письменників та малярів до однієї національності чи стилю. У словниковій статті Ф. Петрушевського про пейзаж наведено чимало прикладів «тектонічних розривів» між словесним і пейзажним живописом голландців, греків, римлян, італійців¹¹⁵. Демаркаційні лінії між малярством і словом є динамічними (це відсилає до ідеї первісного синкретизму мистецтв загалом).

Для означення *словесного пейзажотворення* та суміжних із ним понять літературознавці вживають такі терміни, як картина, малюнок, пейзаж-гіпотипозис, живопис словом, словесна пластика, пластичний образ, живописність, зображальність, наочність, предметність, іконічність. Тут головню йдеться про «візуалізацію фрагментів довколишнього світу в літературному тексті»¹¹⁶, себто «зображення посередництвом слова»¹¹⁷, «максимально повне словесне відтворення баченого, або того, що задумав подати як зрима автор»¹¹⁸. Це унаочнення, що має головною метою «викликати в читача ілюзію “бачення”, ілюзію зорового сприйняття реальності»¹¹⁹. Слушно зауважила Наталія Жлуктенко, що «поняття “словесний живопис” у науково-критичному вжитку має здебільшого оціночну і досить широку семантику: так характеризують стильову манеру автора, акцентують розгорнутий, деталізований опис просторових елементів твору (пейзаж, інтер'єр) або експресивні елементи у характеристиці персонажів (портрет) тощо»¹²⁰, сама ж авторка статті вжила цей термін у вуж-

¹¹⁵ *Петрушевский Ф.* Пейзаж / Ф. Петрушевский // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона : в 86 т. / под ред. И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского. — СПб., 1890—1907. — Т. 23 (45). Патенты на изобретения — Петропавловский. — 1898. — 4474 с.

¹¹⁶ *Генералюк Л.* Екфразис і гіпотипозис у контексті *correspondence des arts* / Л. Генералюк // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський зб. наук. праць / БДПУ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — Вип. 27. — Ч. 3. — Бердянськ : БДПУ, 2013. — С. 478. — (Серія : Лінгвістика і літературознавство).

¹¹⁷ *Генералюк Л.* Екфразис і гіпотипозис у контексті *correspondence des arts*. — С. 480.

¹¹⁸ Там само.

¹¹⁹ Там само. — С. 481.

¹²⁰ *Жлуктенко Н.* Словесний живопис у постмодерному історичному романі про митця / Н. Ю. Жлуктенко // Літературознавчі студії : [зб. наук. праць] / КНУ ім. Т. Шевченка. — К., 2011. — Вип. 31. — С. 121.

чому значенні — «як складову мотиву живопису в літературному творі»¹²¹.

Ще одне питання, дотичне до попереднього, — це не тотожність художнього пейзажу, краєвиду певному географічному ландшафту, що впливає із глибшої та давнішої проблеми мімезису в літературі. Письменник стоїть перед складним завданням: передати словесними засобами організацію частини природного простору. Він творчо осмислює фрагмент дійсності, який унаслідок цього постає не точною копією реальності, адже «кожен справжній художник творить світ у своїй картині заново»¹²². Образи природи проходять крізь фільтр свідомості («ментальне сито»¹²³) пейзажиста, насичуються новими смислами (міфологічними, соціальними, філософськими, релігійними, ідеологічними), себто «в організації уявного простору картини відображається світосприйняття художника, його емпіричний досвід та розуміння мистецтва»¹²⁴, а ще — особливості перцепції, що характеризується селективністю, позаяк сенсорний апарат людини вибірково реагує на зовнішні стимули (візуальні, звукові, ольфакторні). Як наслідок — письменник редукує зображення, не претендуючи на всеохопність, тому літературний образ природи є певним конструктором, схематичною моделлю, а не точним відбитком, фотографією. Письменник-пейзажист змушений постійно вибирати деталі, узагальнювати окремі образи, бо охопити все доволі складно, хоча реалісти, натуралісти прагнули досягнути такої об'єктивної конкретики, максимальної вірогідності. Імпресіоністи навпаки — фокусувалися не на самому зображенні ландшафту, а на враженнях, емоціях суб'єкта. Тоді як символісти тяжіли до узагальнення, метафоризації, символізації простору природи. Навіть найреалістичніший літературний пейзаж є узагальненою індивідуально-авторською моделлю певного географічного ландшафту, позаяк він виник у результаті «повторного (або й неод-

¹²¹ Там само.

¹²² *Богемская К.* Пейзаж / Ксения Богемская. — М. : ГАЛАРТ, 1992; 2-е изд. — М. : АСТ, 2002. — 255 с. : ил. — (История жанров).

¹²³ Т. Куршакова звернула увагу на те, що в результаті сприйняття, оцінювання і вербалізації явищ й фактів природи, письменник стає активним суб'єктом та здійснює акт суб'єктивно-оцінної модифікації. У такий спосіб створюється ефект авторської присутності/відсутності (*Куршакова Т.* Лингвопрагматические и когнитивные аспекты репрезентации языковой личности в художественном описании природы. — С. 5).

¹²⁴ Там само.

нократного) переживання». Пейзаж збуджує уяву читача, генерує асоціації, настрої, думки.

У праці «Із секретів поетичної творчості» Франко підкреслив, що для художньої креації важливими є не лише «зміслові» імпульси, а й такі прояви внутрішнього психодухового життя особистості, як пам'ять, свідомість, чуття, фантазія, воля. Лише в єдності дії усіх цих факторів зовнішні враження трансформуються у художній образ. Активізація цих «об'явів душевного життя» дає змогу репродукувати, диференціювати, комбінувати, перетворювати «змісловий матеріал» [т. 31, с. 78]¹²⁵, що, зусиллями митця, набуває специфічно авторських смислів. Себто йдеться не про дублювання, а про особливий різновид творчого наслідування. Слушною є думка Ю. Юхимик про те, що «навіть при найбільш точному художньому наслідуванні, здійсненому у системі специфічних, притаманних певному мистецькому виду виразових засобів, зображення <...> ніколи не є точною копією об'єкта, але являє собою його структурний еквівалент, виражений певними зображальними засобами»¹²⁶, а тому «будь-який художній образ у кожному випадку є певною варіацією, суб'єктивно спричиненою автором деформацією реальної фактичної першооснови»¹²⁷. Важливо пам'ятати про специфічну умовність наслідуваного.

Одне слово, вербальний пейзаж не тотожний географічному ландшафту (певній регіональній одиниці, позначеній єдністю природних елементів, рослинного, тваринного світу, архітектурних споруд і відмінній од інших частин поверхні Землі кліматичними, географічними, атмосферними чи іншими умовами). У літературознавстві термін «ландшафт» є рідковживаним, а назви «пейзаж» і «краєвид» (у текстах І. Франка — «крайобраз», у Б. Лепкого — «виднокруг») подибуємо як синоніми. Стефанія Скварчинська у «Вступі до літератури»¹²⁸ термін «пейзаж» застосувала до краєвиду, взятого в тому вигляді, у якому він відкривається безпосередньо перед зором суб'єкта, залежно від умов пер-

¹²⁵ У квадратних дужках подано посилання на художні твори І. Франка, опубліковані у: *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. — К. : Наук. думка, 1976—1986. При цьому вказуємо том і сторінку.

¹²⁶ *Юхимик Ю.* Естетико-мистецтвознавчий аналіз міметичного способу художнього творення: історична динаміка класичного мистецтва : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : спец. 09.00.08 / Юлія Віталіївна Юхимик; КНУ ім. Т. Шевченка. — К., 2011. — С. 4.

¹²⁷ Там само.

¹²⁸ *Skwarczyńska S.* Wstęp do nauki o literaturze / S. Skwarczyńska. — Т. 1—3. — Warszawa, 1954—1965. — Т. 2. — Warszawa, 1954.

цепці, особливостей споглядання: мінливого освітлення, відстані, пори року, частини дня, погоди.

Ю. Свірідова запропонувала розрізняти «пейзаж» («landscape»), що «має завершену програму, а саме: має власний мотив-сюжет, власний драматичний початок або настрій і композиційно-зображальний акцент, який стає головним цементуючим зв'язком»¹²⁹ та природоопис або «лендскіп» («landskip»): натуралістичні, статичні дескрипції. Дослідниця наголосила, що в художньому творі зображення природи може бути втілено і в описі природи, і в пейзажному, і в постпейзажному образах¹³⁰. Опис природи і пейзаж вона диференціювала за низкою критеріїв, а саме: «змістовим — наявність людини (імпліцитно або експліцитно) у пейзажі, оскільки пейзажний образ природи заломлений крізь художню свідомість автора, та відчутна відсутність людського втручання в описі; візуальним — вираження тривимірності простору пейзажу та зображення лінійності опису, взаємодія образів у пейзажі, на відміну від опису, передусім покликана на створення розгорнутої, проте завершеної картини краєвиду; <...> композиційним — пейзаж привертає увагу читача, останній відгукується на вписані у текст емоції та стани природи, пейзаж постає фігурою, що концентрує у собі основне змістове навантаження»¹³¹.

У пейзажі можна впізнати не лише риси авторського стилю (сукупність мовно-виражальних засобів, притаманних творчій манері письменника), а й певні описові кліше й моделі, в яких наявні відбитки конкретної епохи, національності, пейзаж також містить позачасовий та надіндивідуальний (архетипний) смисл, відсилає до фольклору й міфології. Останній момент споріднює пейзажі митців, що належать до різних течій, напрямів, стилів. Лариса Будагова влучно зауважила, що письменники постійно освіжають і загострюють радість спілкування із природою¹³². Од-

¹²⁹ Свірідова Ю. Опис природи і пейзаж: критерії розрізнення (на матеріалі австралійської поезії ХХ ст.) [Електронний ресурс] / Ю. О. Свірідова // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. — Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2014. — Вип. 2. — С. 228. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/VZhDU_2014_2_47.pdf

¹³⁰ Там само.

¹³¹ Там само. — С. 230.

¹³² Будагова Л. Природа как словарь чувств (Об одной из функций природы в поэзии) / Людмила Норайровна Будагова // *Натура и культура. Славянский мир* / под ред. И. И. Свирида. — М.: Ин-т славяноведения и балканистики РАН, 1997. — С. 99.

нак «між людиною і природою мусила виникнути дистанція, що-би та відчула природу як етично-естетичну цінність, — висновує Л. Будагова. — Треба було відгородити себе стінами дому чи міськими мурами, аби раптом затужити за злиттям із природою і потягнутися до неї за мольбертом чи письмовим столом. Треба було поглянути на неї з вікна теплого помешкання, щоб, не трясучись од холоду, відчути радість ясного морозного дня або чари темної зимової ночі»¹³³. Твори мистецтва є своєрідним «вікном у природу», що відділяє людину від реального світу та водночас являє бажання встановити зв'язок із ним. «І хоч як парадоксально, — підкреслює Л. Будагова, — саме така переосмислена, пропущена через творче сприйняття натура здатна пробуджувати, підтримувати і розвивати інтерес до природи реальної. <...> Мистецтво — інобуття природи, непорушні заповідники її вічнозеленого, живого і яскравого світу»¹³⁴.

Митці змушують нас подивитися на природу їхніми очима, крізь призму їхнього світогляду, часу й культури. Російський літературознавець і філософ М. Епштейн зазначив, що «образи природи, котра залишається однаковою протягом багатьох століть, дають змогу простежити за рухом самої художньої образності, не змішуючи його зі змінами зображуваної дійсності. Якщо дерева змальовані у М. Цветаєвої чи М. Заболоцького по-іншому, ніж у О. Пушкіна або А. Фета, то це не тому, що інакшими стали дерева — міняється система поетичного мислення — від епохи до епохи, від автора до автора. Особливість того чи того персонального бачення світу легше відчути, коли предметом цього бачення обрати щось більш-менш стабільне, однакове для всіх поетів: зиму чи літо, рослинний або тваринний світ»¹³⁵.

Аналізуючи пейзаж, відповідно треба брати до уваги всі ці моменти. Образи природи на малярській чи вербальній картині репрезентують різні бачення і розуміння одного предмета, оприявнюють відмінні інтерпретаційні моделі й креативні можливості самих авторів. Вербальний пейзаж є специфічною формою художнього втілення просторового чуття і топографічного бачення літераторів.

¹³³ Там само.

¹³⁴ Там само.

¹³⁵ *Эпштейн М.* Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии [Електронний ресурс] / М. Н. Эпштейн. — М. : Высшая школа, 1990. — С. 6. — Режим доступа: <http://www.nvzk.kuzbass.net/dworecki/other/e/enter.htm> — Назва з екрана.

Поняття «*відчуття природи*» («*naturgefühl*»)¹³⁶ окреслюємо як комплекс рефлексій людини стосовно природи й себе самої, що об'єднує світоглядний аспект (світобачення митця, його «філософію природи») з емоційно-естетичним аспектом (чуттєвим сприйняттям природного оточення, «переживанням природи» чи «психологією сприйняття природи»). Передбачає з'ясування джерел авторських вражень, контексту індивідуальної перцепції, домінуючих інтересів, життєвих умов, виховання та висвітлення соціально-філософських, етичних, естетичних, науково-природничих поглядів, історико-літературного контексту, школи, своєрідності поетики й стилю конкретного твору, його живописності.

Літературознавці, котрі системно досліджують цю проблему¹³⁷, стверджують, що світоглядний бік «відчуття» природи ґрунтується на декількох підвалинах: на, власне, філософській основі уявлення певного письменника про природу; традиціях релігійного розуміння навколишнього оточення; на базі ідеологічних, політичних поглядів; а також на науковому підході до осмислення природних явищ.

Чуттєве, емоційно-естетичне сприйняття природи пов'язане з психічним життям людини (зокрема й на рівні позасвідомого). Дослідники окреслюють його як «переживання природи» (А. Бізе). Воно передбачає спостереження і сприйняття за допомогою рецепторів, а далі — формування складнішого поняття через емоції та враження. Загалом обидва аспекти відчуття природи (і світоглядний — «філософія природи», і чуттєво-емоційний — «психологія сприйняття природи») є взаємопов'язаними.

Поряд з цим, літературознавці (Л. Гурленова, О. Гавриліна, Н. Кожуховська) наголошують, що поняття «відчуття природи» передбачає врахування ще й біографічного моменту (джерела авторських вражень, контекст індивідуального сприйняття, домінуючі інтереси, життєві умови, виховання), естетичний бік (ро-

¹³⁶ Термін запровадив у вжиток німецький учений-енциклопедист Олександр Гумбольдт у фундаментальних працях «Картини природи» (1808) та «Космос» (1845) для дефініювання відчуття природи в людини певної національності й певного історичного періоду. Згодом цей неологізм «перекочував» у літературознавство, синтезуючи в собі науково-природничі, філософські, соціальні, естетичні уявлення людини про природу.

¹³⁷ Про глибину опрацювання цієї теми свідчать праці: А. Бізе; І. Замотіна; В. Саводніка; Н. Кожуховської; В. Нікольського; Л. Гурленової; О. Гавриліної; К. Лобової; Т. Грінфельд-Зингурс; О. Тишук; А. Смирнової.

зуміння прекрасного в природі, своєрідність поезики, школи й конкретний стиль твору, його живописність), історико-літературний контекст (соціально-естетичні ідеї епохи, традиції та ставлення до них).

Одне з «найсвіжіших» визначень поняття запропонувала О. Гавриліна. На її думку, ««відчуття природи» закорінене в міфопоетичному розумінні образів природи та характеризується історичною мінливістю, динамічністю, залежить од соціально-філософських і етичних поглядів, різнобічно виявляється у національній культурі на кожному етапі її розвитку»¹³⁸.

Показово, що попри активне застосування цього терміна, літературознавці й досі не можуть визначитися, чи «відчуття природи» є даним од народження, стихійним, несвідомим, органічним, чи сформоване свідомістю культурної, освіченої людини. А. Бізе відстоював другу позицію, зауваживши, що «відчуття радості, яке виникало під час споглядання природи, за всіх часів було притаманне кожному з нормально розвинутих духовими задатками, однак зрозуміти справжній вплив природи та зробити його зрозумілим для інших було дано не всім, адже передбачало завжди достатній рівень розумового й духового розвитку»¹³⁹; хоча «природа лежить перед нашим уважним поглядом як розкрита книга, проте скільки різних народів і поколінь пройшло по землі, стільки ж різних тлумачень того, що написано в цій книзі»¹⁴⁰.

Вагомим внеском у дослідження специфіки індивідуального й національного відчуття природи є згадувана монографія М. Епштейна, в якій на матеріалі російської поезії XVIII—XX ст. зінтерпретовано міфосимволічні образи природи, характерні мотиви, пейзажі та індивідуальні пейзажокреативні манери митців слова як втілення їхнього неповторного відчуття рідної природи.

Загалом поняття «відчуття природи» є широким і містким, воно передбачає різні аспекти, починаючи від поставлення натурфілософських проблем і закінчуючи поезикою візуальності.

Насамкінець зауважимо, що пейзаж — це не єдина форма присутності теми природи в літературі. Він є відносно пізнім

¹³⁸ Гавриліна О. Пейзаж — чувство природы — натурфилософия в художественной литературе: основные аспекты изучения. — С. 30—37.

¹³⁹ Бізе А. Историческое развитие чувства природы. — С. 3—4.

¹⁴⁰ Там само. — С. 4.

здобутком, тоді, як розрізнені образи природи (міфологічні втілення її сил чи станів, поетична персоніфікація, описи тварин, рослин) знаходимо у міфі, древньому епосі, малих фольклорних жанрах. Побіч цього, природа входить у твір ще й у формі натур-філософських роздумів персонажів та автора, через розповідь про події, що відбуваються у природному оточенні й характеристики місцевостей. Загалом усі форми присутності теми природи у творі втілюють естетичне «відчуття природи» самого письменника.

1.3. ТИПОЛОГІЯ ПЕЙЗАЖУ: КРИТЕРІЇ, ПІДХОДИ, КЛАСИФІКАЦІЇ

На перший погляд здається, що про вербальний пейзаж сказано багато. Численні спроби дефініції, класифікації та теоретичного осмислення поняття містять літературознавчі енциклопедії, словники, праці з теорії літератури та роботи, присвячені аналізу творчого методу окремих письменників (українських, інонаціональних) різних літературних поколінь, стилів, напрямів. Проте ще й досі не вироблено чіткого понятійного апарату, не створено повної типологічної схеми, яку можна було б накласти (ніби матрицю) на пейзажистику будь-якого письменника. Різні дослідники беруть за основу відмінні критерії характеристики пейзажів, починаючи від структурного, сюжетно-композиційного і так аж до функціонально-рольового, себто кожен аналізує дескрипцію так, як це дає змогу зробити наявний художній матеріал.

Продуктивними й актуальними є типології описів природи мистецтвознавців В. Нікольського, В. Стасевича, К. Богемської, О. Фьодорова-Давидова, К. Пигарева, літературознавців Л. Петрухіної, Н. Демчук, М. Епштейна, Б. Галанова, Е. Себіної, С. Зеленцової, Н. Шаповал, В. Котової, Я. Тагільцевої, О. Тишук. Розгалужені та повні класифікації пейзажів запропонували Д. Корвін-Пйотровська, Л. Гурленова й Т. Грінфельд-Зінгурс, Р. Луценко.

Найбільше праць сфокусовано на проблемі визначення функцій та семантики пейзажу в художній практиці одного автора з метою вичерпної характеристики його творчості. Менше акцентовано увагу на порівнянні дескриптивних манер кількох авторів. Ще менше праць історико-літературного й теоретичного характеру, що визначають еволюцію описової поетики, націона-

льну специфіку пейзажу, обґрунтовують понятійно-термінологічні аспекти.

Літературознавці характеризують вербальні дескрипції за тими ж критеріями, що й малярські. Озброївшись багатим малярським понятійним інструментарієм¹⁴¹, визначають:

- «тему» дескрипції (такий підхід дає підстави виокремити: морський (мариністичний), лісовий, степовий, польовий, гірський, сільський, урбаністичний, індустріальний, пов'язаний із зображенням екстер'єрів, архітектурний, цвинтарний пейзажі; пейзажі «чистої», дикої, первісної природи та «окультурнені»; «погодні»: буряні, дощові, сонячні); умовно виокремлюють «мирні» й «батальні» пейзажі (Г. Авксентьева), базовані на протиставленні рідної і чужої пейзажної обстановки¹⁴²;

- *рівень масштабності*, себто параметри описуваної території (тут розрізнено панорамний і «мініатюрний» пейзажі, а ще виокремлено локальну дескрипцію, з одного боку, та планетарну й космічну (глобальну) — максимально збільшений масштаб бачення природи — з іншого);

- *етнічні особливості*, специфіку локально географічного й національного колоритів (це може бути пейзаж екзотичний, що сприймається як чужий, незвичний для певного народу, чи національний¹⁴³ — узагальнений образ рідної природи);

¹⁴¹ Т. Кулікова у статті «Метафора образотворчого мистецтва як елемент літературознавчого тексту» зауважила, що «поняття зі сфери живопису давно ввійшли в термінологічну базу гуманітарних контекстів. У літературознавчих текстах вони також займають помітне місце» (Кулікова Т. Метафора образотворчого мистецтва як елемент літературознавчого тексту / Т. В. Кулікова // Лінгвістичні дослідження : зб. наук. праць / ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. — Х., 2012. — Вип. 34. — С. 173). Розвиваючи цю думку, літературознавець виокремила декілька тематичних підгруп образотворчих метафор: «категоріальне поняття живопис та його дериватологічні похідні (живописати); назви творів малярського мистецтва (картина, малюнок, портрет, пейзаж, етюд); номінації зі сфери техніки малярства (накладати мазки, накладати фарби); назви малярського інструментарію (пензель, палітра); номінації особи за фаховим спрямуванням (художник, художник-мариніст)» (Там само. — С. 173—174).

¹⁴² Авксентьева Г. Пейзаж у прозі Олеса Гончара. — С. 8.

¹⁴³ Г. Авксентьева, досліджуючи образи національної природи у прозі О. Гончара, зауважила, що національний пейзаж повинен відтворювати ознаки місцевості, у якій живуть представники певної нації, себто своєрідність етноприроди географічного регіону. Пейзаж стає національним лише в суб'єктивному сприйнятті людини, тому дослідниця запропонувала вживати вужче поняття «регіонально-національний пейзаж» (Авксентьева Г. Пейзаж у прозі Олеса Гончара. — С. 4).

- *взаємне розташування, співвідношення деталей, предметів і простору* (гармонійно врівноважене чи зміщене до центру або вбік, на периферію; упорядковане — хаотичне; деталізоване, нумераційне — побіжне; пропорційне — диспропорційне; концентроване — деконцентроване; цілісне — фрагментарне);

- *характер і властивості описаного простору* (вказують на плідність — неплідність землі, пустинність чи наповненість флористичними, фауністичними, акватичними, дендрологічними, іхтіологічними образами, а також природними світилами (сонцем, місяцем, зірками) чи залюдненість (у цьому випадку з'ясовують місце людини на пейзажному полотні); відповідно виокремлюють узагальнені, абстрактні або конкретизовані й деталізовані описи; визначають зорові бар'єри, замкнутість, глибину простору, постійні чи мінливі властивості об'єктів (освітленість — затіненість, далекість — близькість); окреслюють тип земної поверхні, форму ландшафту (рівна, гладка, шпильаста, легко заокруглена, стрімка, глибинна), наявність просторових орієнтирів (як-от дороги, ріки, перехрестя);

- *спосіб передачі простору* (прямо, виразно або розмито, пунктирно через зображення туману, диму, рухомих хмар, дощу, снігу); виявляють тенденції до тяглості, ярусності/лінійності, плоскості, однорідності/строкатості; закритості/відкритості; стиснення, концентрації/розширення, делімітизації; контамінації різних просторів;

- зважають на порядок дескрипції: логічний (зі збереженням картинної відповідності черговості тла і планів, градаційної залежності або традиційної послідовності зв'язків: частина—цілість, верх—низ, праворуч—ліворуч, спереду—позаду); кінематографічний (побудований на принципі «кадрового» структурування простору, мікроскопічної й макроскопічної зйомки, кіномонтажу); асоціативний (як хаотичні враження від побаченого); монтажний, колажний;

- зважають також на *ситуації споглядання* (відпочинок, мандрівка, усамітнення);

- взято до уваги й *індивідуальну перспективу опису, фізичний ракурс зображення* (наприклад, перспектива героя, наратора та відмінності чи схожості їхніх позицій, способів бачення природи); *ментальний кут зору спостерігача* (нейтральний/оцінювальний підхід) та *емоційно-почуттєву й аксіологічну домінанту сприйняття* (наприклад, пейзаж «одивнений», «очуднений» — звичний крайобраз, побачений ніби заново, в несподіваному ракурсі,

як-от річка Черемош у Франковому гуцульському оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» чи градова хмара в оповіданні «Під оборогом»), «психологічний ефект»: дескрипція, що жахає (наприклад, «апокаліптичний», «катастрофічний» пейзажі), захоплює, розчулює; велична, урочиста, ідеальна, похмура, трагедійна, драматична, елегійна, журлива, тиха, меланхолійна, таємнича, навіть смішна);

- визначають *особливості конфігурацій ліній*, що відтворюють конструкцію простору (вони можуть бути прямими чи ламаними, плавними або закрученими, вертикальними, горизонтальними, комбінованими);

- *системи колориту* — локальну чи тональну; зважають на світлоєфекти; поєднання/домінування/гармонію/дисгармонію/контраст/яскравість/чистоту кольорів, тонів, півтонів, відтінків, запахів, тактильних образів у малюнку.

За сенсорною ознакою розрізнено: а) колородомінантний пейзаж (монохромний, сірий, безбарвний — «графічний» та «акварельний» — із яскравою гамою); б) аромодомінантний пейзаж; в) аудіо-(фоно)домінантний пейзаж, доповнений супровідними звуками, або увиразнений образом тиші. Можливе й компонування пейзажу одночасно з декількох деталей, наприклад, смакових, тактильних образів, або сугерування враження кольору через звук і навпаки (синестезійний пейзаж).

За часовими параметрами виокремлено два типи описів — добовий та сезонний: ранішній, денний (полуденний), надвечірній, вечірній, нічний (опівнічний); зимовий, весняний, літній, осінній. В рамках цього поділу окремо розглядають перехідні, межові, лімінальні пейзажі (наприклад, сходу/заходу сонця).

Класифікація прозових описів природи передбачає: з'ясування ступеня зв'язку з зображеною реальністю; виявлення залежності пейзажу від способу унаочнення природи та діалогу традиції і новизни в індивідуально-авторській описовій поетиці; визначення походження, місця, текстового обсягу пейзажу в художньому творі; окреслення структурно-семантичних, сюжетно-композиційних, функціонально-рольових, стильових, родо-жанрових, мотивно-тематичних, лексико-стилістичних та інших особливостей дескрипції.

За різними критеріями й ознаками диференційовано:

- *об'єктивний опис*, базований на максимальному точному відтворенні художніми засобами формальних характеристик природного простору. Його ще називають «зображально-інформатив-

ним», «об'єктивно-описовим», топографічно «правдивим», «предметно-речовим», «реальним», «споглядальним», «живописним», «схематичним», «описовим»;

• *суб'єктивно-психологічний та ідейно-смысловий*, що є особливим різновидом міметичної дескрипції, інтимною репрезентацією, «обтяженою смислами» й асоціаціями. Це топоси уявно-фантастичні (пейзажі сновидо-візійні), бажані (утопічні), умовно-алегоричні, химерно-фантазмагоричні, а також інтроспективні, ретроспективні, проспективні¹⁴⁴.

Перший тип умовно називають пейзажем «правди бачення», другий — «пейзажем правди чуття». На основі цього розрізнення у літературознавстві виявились продуктивними такі поняття, як «пейзаж-фотографія», «пейзаж-тло», «екран», «пейзаж-стенограма», «пейзаж-фонограма», «пейзаж-дзеркало», «пейзаж-лампа», «пейзаж-прожектор», «маршрутний/подорожній пейзаж».

Д. Корвін-Пйотровська вказала на три основні способи репрезентації природи в художньому творі: у першому випадку — як об'єктивну реальність, у другому — як експресію і в третьому — в категоріях можливості¹⁴⁵, а Галина Пасічник, згідно зі смисловим навантаженням описів природи, диференціювала *пейзажі враження, уявлення й спогади*, наголосивши на тому, що у

¹⁴⁴ Розрізнення суб'єктивного й об'єктивного, зображального й виражального пейзажу є умовним і спрощеним, позаяк проблема мімезису й специфіки міметичного типу творчості не вичерпується його ототожненням зі схематичним наслідуванням, прямим унаочненням сприйнятої матеріальної реальності. Навпаки — сучасні літературознавці підкреслюють, що «естетичний аналіз історичної специфіки мистецтва призводить до необхідності визнання міметичного принципу засадничим в усі періоди існування мистецтва — проте принципу не догматично закостенілого в єдиному наочно-незмінному варіанті, а відкритого до різного роду трансформацій та доповнень, обумовлених світоглядними особливостями культурно-мистецької доби» (Юхимик Ю. Естетико-мистецтвознавчий аналіз міметичного способу художнього творення: історична динаміка класичного мистецтва : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : спец. 09.00.08 / Юлія Віталіївна Юхимик; КНУ ім. Т. Шевченка. — К., 2011. — С. 3).

Дотримуючись такого широкого потрактування мімезису й наслідування (як одного з його проявів), Ю. Юхимик розрізняє експресивно-психологізований мімезис, орієнтований на показ загострено-афективних психічних станів людини (тут важливими конструентами є уява, фантазія, експресія, натхнення, суб'єктивна воля, вигадка) та трансцендентно-символічний мімезис, що виходить поза рамці матеріального буття у світ трансцендентних сутностей (Там само. — С. 1—3).

¹⁴⁵ Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису. — С. 9.

XIX — на початку XX ст. дескрипції стають переважно інтроспективними, тобто реалізуються у снах, видіннях, мареннях персонажів¹⁴⁶.

Окремий підтип пейзажу виокремила на матеріалі творчості О. Седакової Н. Москаленко. Це пейзаж, що сам «промовляє», «самовиражається», зображений ніби незалежно від людського розуміння (створено ілюзію авторської неприсутності в описі) на рівні уловлювання «інтуїції Всесвіту»¹⁴⁷.

Крім цього, можна класифікувати пейзажні описи, як фонові, декоративні, натюрмортні (Г. Пасічник), статичні та динамічні, багатоаспектні, різнопланові — моноаспектні.

За домінуючими функціями розрізняють чотири основні типи вербальних пейзажів:

1) як інформативна довідка про час і місце подій (виконує хромотопно-обставинну, інформативно-інтелектуальну функцію — репрезентує етнографічні, лінгвокраїнознавчі та загальноприродничі відомості¹⁴⁸);

2) як екстервентна форма психологізму (такі описи називають виражальними, антропоцентричними, суб'єктивними. За психосугестивними можливостями їх поділено на асоціативні, алогічні, парадоксальні, афектаційні — Н. Анісімова);

3) як форма авторської присутності (фокалізаційна функція) або один зі способів: авторизації — експлікації ментального простору автора, вираження авторської оцінки або модальності, відтворення особливостей світовідчуття й світосприймання письменника; реалізації креативності митця за допомоги індивідуально-авторських мовних способів об'єктивізації концептів, пов'язаних зі світом природи (як-от нестандартні епітети (назви відтінків колористичної палітри), незвичні порівняння, яскраві метафори, персоніфікація).

Можливе встановлення залежності характеру дескрипції од особливостей авторського світогляду, його натурфілософських

¹⁴⁶ Пасічник Г. Лексико-семантичні та структурні особливості тематично-описового дискурсу «природа» у творах англійських письменників XVIII — початку XX століття. — С. 14.

¹⁴⁷ Москаленко Н. Поетика художнього простору у творчості Ольги Седакової. — С. 9, 10.

¹⁴⁸ Пасічник Г. Лексико-семантичні та структурні особливості тематично-описового дискурсу «природа» у творах англійських письменників XVIII — початку XX століття. — С. 15.

поглядів (антропо-космо-геоцентричний пейзаж; активістично-вітаїстичний: гімнографічний (солярний), софійний (природа — храм Краси й Любові) та депресивно-песимістичний, декадентський); а також з'ясування походження пейзажів, діалогу традиції й новизни в описовій поезиці певного автора чи групи письменників (відповідно розрізняються індивідуальні з високим ступенем оригінальності та клішеві (притаманні певній літературній традиції чи окремим авторам), а також універсальні, архетипні). Цей підхід підкреслює важливість описів природи в актуалізації та суб'єктивізації автора, об'єктивізації його інтелектуальних, етичних, естетичних, філософських ідей;

4) *сюжетно-композиційна функція пейзажу*, базована на визначенні ролі дескрипцій у структурі та змісті художнього твору. Відповідно пейзаж займає певний обсяг (це можуть бути мікропейзажі: штрихи, вкраплення, середні за масштабом, великі пейзажні полотна і «картини-панорами»). При цьому «насиченість художніх творів картинами природи, — як влучно зауважив М. Тараненко, — залежить од тієї місцевості, в якій відбуваються події, від розуміння письменником змісту й характеру зображуваних явищ»¹⁴⁹). Пейзаж характеризується структурно-семантичною єдністю, текстотвірним, тематизувальним, апелятивним потенціалом, скріплює фрагменти тексту, забезпечуючи його когерентність; актуалізує текстові категорії цілісності, взаємозв'язку, ретроспекції, проспекції, авторської модальності й композиції.

На сюжетно-композиційному рівні з'ясовують *ступінь організації дескрипції в межах нарації* (тут розрізняють розвинутий цілісний опис, що є своєрідним «островом» у межах оповіді; розпорошену, «миготливу» та «зародкову» дескрипцію). К. Сізова, досліджуючи еволюцію міметичних принципів портретування, підтвердила існування в українській прозі XIX—XX ст. «концентрованої» описової моделі та «деконцентрованої»¹⁵⁰.

У творі прозовий пейзаж виконує функції прологу, розширення експозиції, стимуляції зав'язки, ретардації¹⁵¹, загострення

¹⁴⁹ Тараненко М. Пейзаж у художньому творі. — С. 11.

¹⁵⁰ Сізова К. Трансформація міметичних принципів портретування в українській прозі XIX—XX століть : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / К. Л. Сізова; КНУ ім. Т. Шевченка. — К., 2011. — С. 28.

¹⁵¹ Це своєрідний пункт перепочинку, зупинка; момент, коли автор твору та його персонажі (разом із реципієнтом) поринають у задуму, роздуми, меланхолію, замилування, сон, спогади (так званий ретроспективний пейзаж).

розвитку дії, розв'язки. Часто ще подано пейзаж як обрамлення, лейтмотив, наскрізну деталь та дескрипції поліфункціональні, що виявляють композиційну гнучкість.

Однак існує й інший погляд, згідно з яким — пейзаж не є обов'язковим компонентом художнього світу, що зумовлене умовністю останнього. За словами літературознавця Елеонори Себіної, «існують твори, в яких взагалі немає пейзажу, хоча уявити його відсутність у доколишній дійсності важко»¹⁵². Дослідниця часопросторової проблематики Нонна Копистянська також зауважила, що «для виявлення естетики напряду важливим є не тільки те, що є у творі, але і те, чого нема, наприклад, у Кафки нема краси природи, приємних запахів, звуків і шумів природи. Хоча сам Кафка дуже любив природу і перебування на природі, багато ходив, мандрував, насолоджувався баченим, відчутим, але його герої були позбавлені цих почуттів»¹⁵³. Самих форм відмови од опису є дуже багато. Одним із варіантів Д. Корвін-Пйотровська вважає «мінімалізований» або зародковий опис, вжитий для осягнення більшої динамічності і безпосередності зображення. Інший спосіб «відкидання» традиційної дескрипції презентують антиописи, тобто описи семантично «порожні», зведені до банальності. Втечею од дескрипції, за словами польської дослідниці, може бути також повторення одвічного «топосу неописуваності», коли предмет опису немовби виходить поза можливості його назви (наприклад, коли щось є надто страшним або надто гарним, надто відомим або надто легко піддається схемам). І крайньою формою такої «негативної дескриптивної гри» з читачем є сугестія існування опису, яка присутня в назві, але не має підтвердження в тексті¹⁵⁴. Звернення письменників до описів природи зумовлено насамперед ідейним задумом твору, художніми пошуками митців, естетикою певного напряду.

Значно складнішими є *зв'язки пейзажу з сюжетом твору*. Тут умовно розрізнено два типи дескрипції — прив'язаної та не при-

заж: простір пам'яті, насичений пейзажними описами; це природа дитинства, юності, батьківщини).

¹⁵² Себіна Е. Пейзаж / Е. Н. Себіна // Введение в литературоведение. Литература: Основные понятия и термины : учебное пособие / [под ред. Л. В. Чернец]. — М. : Высшая школа ; Академия, 1997. — С. 228—239.

¹⁵³ Копистянська Н. Природа як особлива поліфункціональна і поліестетична сторінка художнього простору / Н. Х. Копистянська // Час і простір у мистецтві слова : монографія. — Львів : ПАІС, 2012. — С. 106.

¹⁵⁴ Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису. — С. 128—133.

в'язаної до сюжету (або відносно самостійної), хоча щодо цього поділу й досі точаться суперечки, позаяк не всі літературознавці підтримують ідею автономності прозового опису, дотримуючись думки про його службову роль.

Слушні уточнення з цього приводу внесли дослідниці вербального пейзажу Т. Грінфельд-Зінгурс та В. Котова. Вони запропонували вважати «самостійним»: 1) поетичний пейзаж у ліриці та як його різновид — образ природи в ліричній прозі; 2) розгорнуті описи природи в епічному творі, котрі тяжіють до відокремлення у жанрі поезії в прозі; 3) пейзаж в епічному творі поза рамцями суб'єктивно персонажного сприйняття; 4) образ природи як самостійного персонажа.

Щодо самостійного статусу пейзажу в епічному творі висловила і Т. Дятленко. Погоджуємось із її думкою про те, що «позасюжетним слід вважати пейзаж тоді, коли він представлений у творі поширено, детально (панорамний пейзаж), тобто як частина типових обставин (наприклад, образ Роставиці у повісті “Микола Джеря” І. Нечуя-Левицького). Частиною ж сюжету пейзаж буде тоді, коли він входить у розвиток подій у формі незначних вкраплень, прив'язаний до якогось епізоду чи ситуації твору й активно впливає на світосприйняття героїв, увиразнює певні риси характерів персонажів (ситуаційний пейзаж)»¹⁵⁵.

Беручи до уваги ці міркування, уникатимемо крайньої концепції, що категорично відмовляє пейзажу в будь-якій автономності, та називатимемо відносно «самостійною» ту дескрипцію, котра може повноцінно функціонувати і поза межами попереднього контексту, виражаючи закладені авторські інтенції (найчастіше — це пейзаж як етнографічна картинка, що головню виконує зображально-інформативну, хронотопну функцію; сюди ще належать розлогі лірично-настроеві описи, що надають твору жанрових рис поезії у прозі чи пейзажної новели). Побіч цього, справді самостійною репрезентацією природи (і на цьому сходиться більшість літературознавців) вважатимемо ту, що здобула собі місце у власному жанрі пейзажної мініатюри чи пейзажної

¹⁵⁵ Дятленко Т. Особливості вивчення теоретико-літературних понять на уроках української літератури в старших класах (на матеріалі поняття «пейзаж») [Електронний ресурс] / Тетяна Дятленко // Українська мова і література в школі. — 2004. — № 6. — Режим доступу: www.ukr-in-school.edu.ua.net — Назва з екрана.

новели, де «образ природи сприймається як художнє ціле, зі всією повнотою ідейного смислу і композиційних можливостей»¹⁵⁶.

Важливо звернути увагу на прагматику, інтенцію вербального пейзажу, себто його риторичну спрямованість на реципієнта, а також зв'язки змісту опису з суб'єктом, значення опису для наратора. Дескрипція, за словами Д. Корвін-Пйотровської, може бути інформацією, сформульованою більше для реципієнта (такий опис названо «екстраверсійним») або ж може використовуватися для індивідуалізації вражень суб'єкта опису, а отже, є «інтроверсійною»¹⁵⁷.

В основу типології пейзажу покладено й інші параметри, як-от: *походження і семантика* (філософський, психологічний, міфологічний, фольклорний, біблійний, екологічний, соціальний, історичний, символічний, алегоричний і такий, що має змішану, гібридну модифікацію: символіко-філософський, соціально-історичний, соціально-психологічний, психологічно-історичний, лірико-філософський, лірико-психологічний, музикальний); *зв'язок із загальними напрямками, течіями, стилями, культурно-історичними періодами* (визначено античні, середньовічні, ренесансні, барокові, класицистичні, сентиментальні, романтичні, реалістичні, натуралістські, модерністські, постмодерністські моделі дескрипції); *реляції з іншими видами мистецтва* (графічні, пластичні, живописно-акварельні); а також залежність од *роду* (епічні, ліричні, драматичні) та *жанру* твору (фантастичні¹⁵⁸, ідилічні, пасторально-ідилічні, елегійні, історичні, утопічні, алегорично-філософські, пародійні). З цього приводу Б. Галанов зазначив, що у пригодницькому романі пейзаж допомагає «нагнати відчуття небезпеки й ризику», в гумористичному — «посилає комізм подій», у драмі — «збільшує драматизм», у сентиментальній повісті — «навіює меланхолію», у романі жахів — «додає страху»¹⁵⁹. Важливою

¹⁵⁶ Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — поч. XX ст. (проблеми естетики і поетики) / Ю. Б. Кузнецов ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — К. : Зодіак-ЕКО, 1995. — С. 175.

¹⁵⁷ Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису. — С. 122.

¹⁵⁸ У фантастичних пейзажах, за спостереженням М. Епштейна, виражаються поетичні уявлення про інші світи, вічність, катастрофічні катаклізми в житті Всесвіту, про казкове перетворення природи. Такі пейзажі часто пов'язані з давніми міфологічними уявленнями про пекло і рай, про чудесну родючу землю, з утопічними ідеями про майбутнє людства (розділ «Пейзажі уяви» книги «Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии». — С. 130).

¹⁵⁹ Галанов Б. Живопись словом. Человек. Пейзаж. Вещь. — С. 193.

властивістю епічного пейзажу є його співвіднесеність із вчинками людини та подіями, що перебувають у центрі твору. М. Епштейн дошукувався глибшої залежності між жанрами та пейзажами, зауваживши, що естетико-стилістичні різновиди пейзажів вкорінені в ті загальні типи поетичного світовідчуття, котрі виразилися у жанровому розподілі на оду й елегію, ідилію та баладу. Так, ідеальний пейзаж, на його переконання, можна зіставити з жанром ідилії, а буряний — із жанром оди.

Окремо також аналізують *пейзаж-екфразис* (репродукція), що апелює до певного артефакту, себто словесно змальовує скульптуру, картину.

Цей поділ є досить умовним, позаяк між жанрами, родами, стилями, напрямками, видами мистецтва, як і між пейзажами, відбувається змішування, дифузія. Можна говорити хіба що про певну тенденцію чи домінанту, що зумовлює функціонально-семантичне навантаження описів.

Безперечно, побіч уже названих, дескрипції природи реалізують інші, не менш важливі, завдання. Вони насичені багатим соціально-педагогічним, морально-етичним, естетичним потенціалом, позаяк є одним із засобів формування лінгвопрагматичного простору твору, що передбачає (за словами Т. Куршакової) активну взаємодію авторських інтенцій, тексту та креативної діяльності читача із залученням емоційно-вольової, регулятивної й когнітивної сфер свідомості¹⁶⁰. До функціональної поетики дескрипції зверталась і Д. Корвін-Пйотровська, пропонуючи розширене визначення опису. З-поміж найважливіших вона виокремила текстотвірну, імагогічну, фокалізаційну (пейзажі оприявнюють імпліковану інформацію про суб'єкт опису), естетичну (виражають естетичні принципи митця), філософську (втілюють філософські ідеї автора), а також індексальну («сигналізують про спливання часу») функції та ґрунтовно розкрила літературознавчі, лінгвістичні, риторичні й пізнавальні аспекти опису¹⁶¹.

Дослідники просторової проблематики художнього твору звертають увагу і на такі аспекти вербалізованого пейзажу, як його атрибутика, опозиції та реляції людина — природа, натура — культура, село — місто, своє — чуже, сакральне — профанне.

¹⁶⁰ Куршакова Т. Лингвопрагматические и когнитивные аспекты репрезентации языковой личности в художественном описании природы. — С. 5.

¹⁶¹ Корвін-Пйотровська Д. До функціональної поетики дескрипції: літературознавчі, лінгвістичні, риторичні й пізнавальні аспекти категорії опису // Проблеми поетики прозового опису. — С. 54—144.

Поширеним є розрізнення описів природи згідно з *традиційними визначеннями образних засобів*: пейзаж-епітет, паралель, порівняння, метафора.

О. Вітрук з огляду на *лексико-семантичний склад описових конструкцій* виокремила: ландшафтномініантні (описи різних типів місцевості: долин, гір, скель, провалів); гідродомініантні (описи рік, озер, морів, океанів); флородомініантні (описи рослинності); астрономодомініантні (описи неба, хмар, небесних тіл); метеодомініантні (описи погодних явищ і опадів); добово- і сезоннодомініантні; урбо- і кантрідомініантні (описи міської або сільської місцевості, а також окремих деталей пейзажу)¹⁶².

У когнітивній лінгвістиці пейзаж аналізують як *концепт*, що має ядро, приядрову й периферійну зони (Г. Пасічник), а також виокремлюють загальнонаціональний, груповий (притаманний певній соціальній, віковій, професійній, статевій спільноті), регіонально-локальний та індивідуальний (особистісно-авторський та персональний) компоненти (Р. Луценко).

Отже, численні класифікації та спроби дефініювання вербальних пейзажів засвідчують важливість інтегрального підходу до теоретичного осмислення цього питання, із залученням напрацювань літературознавства, лінгвістики, когнітивної лінгвістики, лінгвокультурології, стилістики тексту та інших наук.

Висновуємо, що:

1. Типологія літературного пейзажу не є завершена, позаяк змінюються і самі дескрипції, і підходи до їх аналізу. У пропонуваній праці застосовано комбіновані принципи аналізу вербального пейзажу. Для нас продуктивним є з'ясування ступеня зв'язку опису із зображеною реальністю; виявлення залежності пейзажу від способу унаочнення природи та діалогу традиції і новизни в індивідуально-авторській описовій поетиці; визначення походження, місця, текстового обсягу пейзажу в художньому творі; окреслення структурно-семантичних, сюжетно-композиційних, функціонально-рольових, стильових, родо-жанрових, мотивно-тематичних, лексико-стилістичних чи інших особливостей дескрипції. Застосування полівекторних підходів уможливило вихід за рамці вузького потрактування самого терміна. Особливо продуктивним є аналіз дескрипції як екстервентної форми психологізму та засобу експлікації ментального простору автора.

¹⁶² Вітрук О. Пейзаж как текстовое явление: на материале произведений англоязычных писателей XIX — начала XX вв. — С. 6.

2. Дефініцій літературного пейзажу безліч, тому й теоретична база дослідження є строкатою. Аналіз дескрипції природи вимагав додаткового залучення літературознавчих праць із натурфілософії, міфологізму, оніричної поетики, символіки, генології, наратології, аромології, колористики, візуальності, просторовості, психологізму, а також історико-літературних досліджень поетики прози й поезії кінця XIX — початку XX ст., огляду праць про взаємодію різних видів мистецтв, стильового синкретизму. Аналіз своєрідності прозового пейзажу потребував ознайомлення із мистецтвознавчими, мовознавчими, культурологічними, лінгвокультурологічними розвідками; науковими працями теоретичного характеру.

3. Огляд еволюції літературознавчих поглядів на вербальний пейзаж у синхронії та діахронії дав змогу сформулювати декілька засадничих положень: поняття «словесний пейзаж» є динамічним, позаяк підходи до його потрактування змінювалися (це пов'язано з еволюцією самої дескрипції); пейзаж як літературознавчий термін розширив своє семантичне поле й набув значення частини відкритого простору загалом (не обов'язково сільського). Звідси такі визначення, як індустріальний, урбаністичний, екзотичний, космічний, фантастичний, оніричний пейзажі; літературна дескрипція має свою специфіку та особливості, зумовлені міжвидовим характером терміна, його «малярською» природою. Візуалізація словом передбачає створення словесними засобами, що апелюють до пам'яті про звук, колір, запах, ілюзію сприйняття реальності. Підкреслюємо, що художній пейзаж не є еквівалентом певного географічного ландшафту, позаяк містить суб'єктивний момент, є частиною авторської картини світу. Це творчо змодельований образ дійсності, у якому матеріал природи стає художньою реальністю відповідно до творчого задуму, стилю й методу письменника. Зауважимо також, що пейзаж — це одна з форм присутності теми природи в мистецтві (літературі, живописі, архітектурі, музиці, кіно). У художньому творі поряд з пейзажем, до цих форм відносимо ще натурфілософські роздуми, загальні характеристики природи, характеристики конкретних її станів чи образів, міфологічні втілення її сил, поетичну персоналіфікацію.

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ,
ЗОБРАЖАЛЬНО-ВИРАЖАЛЬНІ
МОЖЛИВОСТІ ПСИХОЛОГІЧНОГО
ПЛЕНЕРУ ФРАНКОВОЇ ПРОЗИ

У літературі останніх десятиліть XIX ст. під впливом «тихих, але глибоких переворотів» [т. 41, с. 471] закономірно виникла нова система способів зображення природи, утверджувана разом із новим розумінням людини, «коли істотнішим вважається все особистісне, нетипове, ідіографічне»¹⁶³. У цей складний перехідний час «бродіння» старого й нового, національного та інтернаціонального, свіжого й шаблонного зросло зацікавлення психологією окремої особистості, «секретами» її внутрішнього світу. Саме «психологізм, — на думку І. Денисюка, — стає тою вибуховою силою, яка розсаджує зсередини стару форму повісті, новели чи оповідання і витворює нову. Змінилися об'єкт спостереження, співвідношення героя і тла, сюжет, композиція, характер зображуваної події. Подія відбувається не зовні, а в душі людини»¹⁶⁴. Митці «перехідної епохи» руйнували ілюзію безпосереднього зображення дійсності та авторського всезнання, відкинули реалістичну впорядкованість опису, натомість запропонували інакшу модель художнього освоєння реальності — *антропоцентричну, суб'єктивну, релятивну*.

У літературно-критичних працях І. Франко спробував обґрунтувати основні аспекти нової поетики візуальності; на прикладі окремих пейзажотвірних манер окреслив специфіку старої (об'єктивно-описової) і нової (психологічної) моделей унаочнення. Франкові літературно-критичні роздуми не були далекими від його художньо-креативних пошуків у сфері словесного живопису. Письменник активно апробував нові художньо-виражальні

¹⁶³ Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX — поч. XXI ст.: підручник: у 10 т. / Юрій Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2013. — Т. 1. У пошуках іманентного сенсу. — С. 11. — (Серія «Альма-матер»).

¹⁶⁴ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. / І. О. Денисюк. — 2-ге вид. — Львів : Наук.-вид. т-во «Академічний Експрес», 1999. — С. 146.

засоби описовості, близькі до імпресіоністичної, сецесійно-символістської, преекспресіоністичної, навіть сюрреалістичної поетики (як-от техніку словесної акварелі, етюда й графіки; принципи асоціативності, кіномонтажу; засоби сугестії, синестезії та синтезу).

Питанням психологізації зображення природи в літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. та в художній практиці Франка присвячено цей розділ.

**2.1. ВЗАЄМОДІЯ «СТАРИХ» І «НОВИХ»
ПРИНЦИПІВ ЗОБРАЖЕННЯ ПРИРОДИ Й ЛЮДИНИ
В ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ ст.
(У КРИТИЧНОМУ ОСМИСЛЕННІ ІВАНА ФРАНКА)**

Розвиток української літератури кінця ХІХ — початку ХХ ст. характеризується оновленням методів, стилів, типів художнього мислення, розширенням арсеналу зображально-виражальних засобів, переакцентуванням тем, мотивів, зміною традиційної перспективи опису. Проблема взаємодії «старого» й «нового» способів художнього зображення природи висвітлена в таких літературно-критичних працях Франка, як «Молодий вік Осипа Федьковича» (1888), «Poezje Jana Kasprrowicza» (1889), «Із поезій Павла Думки» (1890), «З галузі науки і літератури» (1891), «Із секретів поетичної творчості» (1898), «Сучасні польські поети» (1899), «Малюнки Івана Труша» (1900), «З остатніх десятиліть ХІХ віку» (1901), «Старе й нове в сучасній українській літературі» (1904), «Поезії Христі Алчевської» (1907), а також принагідно висвітлено в інших статтях, присвячених аналізу художньої творчості українських та інонаціональних митців. Іван Франко, добре розуміючи нові тенденції перехідної доби, намагався пильно обґрунтувати їх, не відкидаючи старого, й не применшуючи цінності нового.

У праці «З остатніх десятиліть ХІХ віку» зауважено, що на українським літературнім горизонті «появилася група молодих письменників, вихованих на взірцях найновішої європейської літератури, тої, що, сприявши собі широкі малюнки зверхнього оточення, головну увагу творчості поклала на психологію, головною метою штуки зробила: розбудження в душі читача певного настрою способами, які подають новочасні студії психології і так званої психофізики» [т. 41, с. 525]. У творчості «різнобарвної китиці» індивідуальностей нової формації (А. Кримського,

О. Кобилянської, Л. Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Черемшини, О. Луцького, Х. Алчевської, Я. Каспровича, Е. Золя, Д. фон Лілієнкрона, маляра І. Труша та ін.) виявлено новий спосіб бачення світу крізь призму чуття й серця самих героїв. Така пейзажкреативна стратегія тяжіла до легкості, натуральності асоціювання ідей, ритмічності, музикальності, сугестії. Наголошено на відсутності довгих описів у їхніх творах та особливій увазі до «декорацій, котурнів, фарб і шумів» [т. 35, с. 108—109]; акцентовано на зовсім іншому способі трактування речі; іншій вихідній точці, іншій меті, іншій техніці. За Франковим спостереженням, письменники «переносили себе в їх (персонажів. — М. Л.) душу, заставляли нас бачити світ і людей їх очима» [т. 35, с. 108]. Ці «поети душі, психологи і лірики», за висловом Франка, «силою свого вітхнення овівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв або сугестіюють нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, чуття та настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть» [т. 35, с. 110]. Висловлено думку про те, що молоді письменники були наділені неабияким колористичним талантом та величезним запасом оригінальних художніх образів, їхня фантазія добре розвинена, багата й жива, але занадто гаряча й бурхлива; словесна пейзажистика — сильна, яскрава, тонко скомпонована, але подекуди «холодна й мертва» [т. 27, с. 262—263] («Poezje Jana Kasprowicza»).

Літературознавець зазначив, що для «нового» покоління митців «головна річ людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна» [т. 35, с. 108]. Тому для них зображення природи не є самоціллю, навпаки — їм більше цікавить суб'єктивний (персонажний або авторський) ракурс бачення природного світу, об'єктивація у пейзажі «живих нервів» особистості, «чуттєвих рефлексів тої душі, яку вони беруться малювати» [Там само]. Ці «поети душі, психологи і лірики», за висловом Франка, значно редукувавши широкі малюнки «зверхнього оточення», підпорядкували дескрипцію поетично-гіпнотичній сугестії та асоціації, позаяк для них головне — розбудження у душі читача певного настрою, думок і почуттів.

За Франковим спостереженням, молодих письменників цікавлять різноманітні прояви, індивідуальні особливості людини й природи. Ця різноманітність додає творам «оригінальної привабливості і краси». Однак саме в надмірній увазі до зовнішніх деталей крилася, на думку Франка, головна хиба молодих митців.

Ось як він про це висловився у статті «Poezje Jana Kasprowicza»: «В уяві цього поета природа й життя — це постійний, невпинний 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» [т. 27, с. 262—263].

Про захоплення молодих митців експресією кольору згадував Франко у статті «Поезії Христі Алчевської», зауваживши, що відмінна риса пейзажів Христі Алчевської — їхня барвистість, адже поетесу притягує до себе всяка краса й усе поетичне: «кольористі крайобрази, кольористі ефекти різних пір року, колоритні люди. Барвистість — се в неї основа життя» [т. 37, с. 270]. У тоні цього відгуку вловлюється іронічне ставлення Франка до такого способу візуалізації природолюдського світу, близького до романтично-ідеалістичної концепції «віднайдення іскри божества в природі». У відгуку на збірку поезій Остапа Луцького «В такі хвили» Франко помітив протилежну тенденцію, підкресливши сірий колорит книжки й нахил автора до вживання «песимістичних і розпучних причандалів» та зауваживши: «автор називає свої вірші сірими записками; а в тих “записках” пішло все саме сіре: сірі строфи, сіре слово, сіра туга, сіра віддаль, сірі скиби і сірий лан» [т. 37, с. 136], окрім цього, на думку літературознавця, у віршах Луцького забагато не лише колористичних, а й звукових ефектів, зосібна — дзвоніння: «і “сум важкий невпинно дзвоном дзвонить”, і “вітри дзвонять на вічну пам’ять”, і смуток “в низ головку клонить і — дзвонить”, і навіть “меланхолійна осінь іде над сірий, тихий лан і дзвонить, дзвонить, дзвонить”» [Там само]. Надмірна строкатість (і в колористичному, й у ритмічному планах) роздрознювала зір («око фізичне» й «око уяви») письменника. Франко наголошував, що творче засвоєння досвіду маллярства й музики має бути органічним, а не поверховою даниною моді, чи намаганням позмагатися із художником (імітація живопису), вразити оригінальністю, незвичністю. Тоді воно є чужорідним елементом, що не розширяє, зглиблює й розвиває, а навпаки — звужує межі словесної пластики, затирає її індивідуальні ознаки, специфіку. Франко наголошував: можна малювати, що кому хочеться, головна річ у тім, як малювати.

Підсумовуючи спостереження над поетикою візуальності молодих митців, Франко наголосив, що хоч у цій «дужій», енергій-

ній течії ще багато не виробленого, а іноді — штучного, проте різноманітність потракування й оброблення тем, мотивів, свіжість «вітхнення» і сила фантазії, посилена увага до індивідуальної психології особистості, компенсують формальні недоліки їхнього художнього письма. Водночас Франко не акцентував на розриві між старим і новим способами побудови опису. Навпаки — радив молодим митцям взоруватися на дескриптивну манеру своїх попередників та черпати натхнення у добре розвиненій народно-поетичній традиції.

Особливо подивовувала Франка словесна пластика Лесі Українки, що вміла «знайти сильний, пластичний вислів для свого чуття», майстерно заповнювала форму «інтенсивно відчутим змістом» [т. 41, с. 520] і Тараса Шевченка, який «малював нам те, що сам бачив і переживав. <...> Отсе правдиво поетичний спосіб малювання чуття живими образами!» [т. 28, с. 90—91] («Із поезій Павла Думки»).

В естетичній студії «Із секретів поетичної творчості» на прикладі Шевченкового вірша «Вечір на Україні» (так названо поезію «Садок вишневий коло хати») Франко показав, як легко «правдиві поети» словом малюють картину, застерігаючи молодих од зловживання вербальними засобами описовості. У цьому вірші Франко не знайшов жодних колористичних оргій, позаяк Шевченкові ближчим був психологічний паралелізм. Він, за словами Франка, «послугується грою кольорів у природі, щоб характеризувати зміну людського чуття. Є се звісна поява, що в добрім настрої чоловікові вся природа видається ясною, всміхнутою, свіжою і веселою, а в пригнобленні — понурою, темною, хворою» [т. 31, с. 100]. Далі літературознавець продовжує: «У цьому вірші спеціально колористичних акцентів нема зовсім, а проте цілість — український весняний вечір — встає перед нашою уявою з усіма своїми кольорами, контурами і гуками як жива. Натомість ми бачимо, як поет уживає колористичних ефектів зовсім не там, де вжив би їх маляр, а для характеристики психічного настрою людей» [т. 31, с. 101] і в експресивному тоні (що підтверджує актуальність порушених проблем) підсумовує: «правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих колористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та пленеристи пера і чорнила, їх описи виглядають радше як вказівки для маляра або як прейскуранти різних вишуканих фарб, аніж як поетичні креації. А погляньте, як описав Шевченко вечір в українському селі весною — на що вже мотив здібний до якого хочете колористичного трактування!» [Там само].

Франкові імпонувало, що поет без жодної особливої прикраси, простими, майже прозаїчними словами, малює образ за образом. І в цій легкості й натуральності асоціювання ідей Франко вбачав усю поетичну принаду цього вірша. На прикладі Шевченкової поезії було порушено проблему специфіки словесного живопису («живописання словом»), взаємодії мистецтв (малярства, музики і літератури). За поезією визнано більші можливості в зображенні барви, звуку, руху, настрою, ритму природи, позаяк вона, на думку Франка, апелює до пам'яті, уяви, глибоко й сильно заторкує всі «змисли». Не випадково для такого складного аналізу було обрано універсальну творчість Шевченка — з одного боку, його вербальні пейзажі не були беземоційними декораціями, в них переважало живе чуття, емоція; а з другого — на словесних картинах не було й гіпертрофії звукових, кольористичних чи інших образів, штучних світлових ефектів, збережено відчуття міри, а цього, на думку Франка, саме й бракувало молодому поколінню митців. На прикладі Шевченкової творчості він розвинув думку про так званий пейзаж-експресію — магічну лампу, настроєвий проектор. У Шевченковій поезії візуальності Франко поцінював уміння надати об'єктам живої та неживої природи індивідуальні риси, що «одна така річ являється нам зовсім не подібною на другі» [т. 28, с. 90]. Саме цю особливість письменник зауважив у пейзажотворчій манері Е. Золя, Ч. Діккенса, А. Міцкевича, І. Тургенєва, Л. Толстого, а також у словесній пейзажистичній Х. Алчевської, А. Кримського, тогочасних польських поетів, на малярських полотнах І. Труша.

Добрим майстром словесного пейзажотворення Франко вважав Ю. Федьковича, хоча він (за словами літературознавця) був 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» [т. 27, с. 156]. І. Нечуй-Левицький у Франковій перцепції — «се великий артист зору», «колосальне, всеобіймаюче око України» [т. 35, с. 374], чия постать (судячи з панорамних пейзажних полотен) вимальовувалася такою ж могутньою, міцною, кремезною, тоді як реальний, біографічний автор виявився зовсім інакшим. Ось як згадував 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. Тимчасом я поба-

чив невеличкого, сухорлявого, слабосилого чоловіка, що говорив теплим і щирим, але слабеньким голосом, завсіди жалувався на якусь жолудову слабість, ходив помаленьку, дрібними кроками і взагалі робив враження пташини, вродженої в клітці і привиклої жити в клітці» [т. 35, с. 373]. Такою була разюча диспропорція між духовою фізіономією повістяра й людиною.

Великими малярами й пильними національними психологами вважав майстрів «реально-артистичного» методу зображення І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, І. Карпенка-Карого, А. Свидницького, Ю. Федьковича, художні полотна яких «прегарні», «вдатно» змальовані, «яркі», «епічні», «правдиві», «ліричні» [т. 35, с. 107] («Старе й нове в сучасній українській літературі»). У їхніх пейзажах він не знайшов штучно підвищеного настрою, надмірної афектації. Вони близькі до тону народної поезії, натуральні і щирі. Наділені талантом яскравих характеристик і глибокого аналізу душевного складу простого народу. Проте на тлі бурхливої перехідної доби, цим «тихим» натурам та їхнім творам, на думку Франка, бракувало палкого вогню, пристрасті. Він порівнював їх із «більше або менше гладко шліфованими дзеркалами» та «кришталями», що «малюють нам життя з його горем і радощами, з його рухом і тишею, але самі не сходять на арену, не беруть участь у боротьбі. Нові ідеї, нові літературні форми мають для них чисто артистичне значення, як новий ряд фасеток на їх дзеркалі, як можливість глибше заглянути в душу суспільності, яркіше і правдивіше змалювати її» [т. 41, с. 517]. Їхнім творам, на думку Франка, не вистачало глибокого унаочнення психічного стану своїх героїв, зображення розвою і конфліктів чуття, делікатного зворушення, різноманітності потрактування й оброблення тем, мотивів, свіжості «вітхнення» і сили фантазії, посиленої уваги до індивідуальної психології особистості, її «чуттєвих рефлексів».

На ґрунті Франкової теоретичної рецепції проблеми поетики візуальності митців «старих» і «нових» напрямів і стилів, виявлено, що літературний критик із особливою вимогливістю ставився до художнього змалювання природи, не схвалював «пусті» описи, притягнені для рими; застерігав письменників од надмірної деталізації, нагромадження зайвих елементів, «форсованої штучності», поетизації, самодостатньої естетизації, орнаментування і стилізації природи для досягнення риторичних ефектів. Радив уникати екзотики, абстрактності краєвидів; критикував не вироблену або ж гіперболізовану манеру загострення поетичної краси природи, негативно ставився до описів, що виглядали «радше як

вказівки для маляра або як преїскуранти різних вишуканих фарб, аніж як поетичні креації» [т. 31, с. 101]. Ставив вимогу вірогідності зображення локального й національного колоритів, виражальності, сугестивності, евокативності, бо пейзаж без чуття — мертвий. Пильно стежив, щоб вербальний чи мистецький малюнок природи був оригінально, майстерно, гармонійно скомпонованим. Цінував силу, свіжість, не шаблонність таланту; наголошував на умінні надати об'єктам живої та неживої природи індивідуальні риси. Імпонували йому м'які тони, наївність і спокійна пластика. Для зображення природолюдських взаємин пропонував опиратися на розвинену в нашій літературі (й особливо у творчості Т. Шевченка) фольклорну традицію персоніфікації, психологізації сил та явищ природи. Щоб словесна пластика не мала вигляд японських рисунків, радив малювати не розумом і фантазією, а чуттям. Замість розтягнених екскурсій «на лоно природи» — одразу переходити до характеристики психічного стану героїв, малювати розвій і конфлікт чуття, його делікатні зворушення.

У підсумку зазначимо, що тема природи в літературно-критичних працях Франка осмислена широко (з позицій романтичної, відтак позитивістської, власне реалістичної та модерністської естетики) й поліаспектно: вона є предметом природознавчого, філософського, фольклористичного, етнографічно-краєзнавчого дослідження, трапляються і окремі роздуми про специфіку малярського чи поетичного зображення природи, подано принагідні зауваги про індивідуально-авторські манери живописання словом (як-от: І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, І. Карпенка-Карого, А. Свидницького, Ю. Федьковича, Т. Шевченка, А. Кримського, О. Кобилянської, Л. Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Черемшини, О. Луцького, Х. Алчевської, Я. Каспровича, Е. Золя, Д. фон Лілієнкрона, маляра І. Труша). Звернено увагу й на новаторський спосіб малювання в пленері; трапляються спостереження над колористикою, рецептивними основами словесного живопису (досліджено роль «зміслів» у поетиці візуальності); з'ясовано також зміни традицій зображення природи в літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Загалом Франків підхід до аналізу описових стратегій різних авторів базувався на вдумливому висвітленні всіх «плюсів і хиб» їхнього творчого методу. Франко не йшов шляхом повного заперечення й відкидання старого, навпаки — на тлі домінування модерністських експериментів, намагався показати, що словесні художники «старої школи» володіли не меншими можливостями

й талантами у вербальному змалюванні простору природи, ніж молоді белетристи. Воднораз Франко наголошував, що поділ на «старе» й «нове» в літературі є дуже умовним, позаяк творчість митців старої школи також містила частку нового, а молоді певною мірою тяжіли до традиції. Для округлення гострих кутів Франко вжив поняття «перехідності» [т. 41, с. 516] («З остатніх десятиліть XIX віку»). Саме цей термін найповніше характеризує і його дескриптивну манеру.

Аналізуючи різностильові описові традиції, Франко лаконічно і влучно окреслив ті зміни, що зачепили вербальну дескрипцію наприкінці XIX — на початку XX ст., назвавши художній психологізм основною силою, що трансформувала автентичний пейзаж у суб'єктивний (відавторський або персонажний), сугестивний, ритмічний, ліричний, настроєвий, музикальний малюнок (музично-малярське тло) — еквівалент певного екзистенційного стану, «пейзаж душі».

2.2. ДИНАМІЧНІСТЬ ПОШУКІВ ІВАНА ФРАНКА ЯК СЛОВЕСНОГО ПЕЙЗАЖИСТА У РОМАНІ «ПЕТРІЙ І ДОВБУЩУКИ». ВИЯВИ ДЕСКРИПТИВНОГО РЕАЛІЗМУ Й ІМПРЕСІОНІЗМУ В РАННЬОПЛЕНЕРНОМУ ЕТЮДІ «ЛЕСИШИНА ЧЕЛЯДЬ»

Як словесний живописець Франко перебував у постійному пошуку (тем, поетикальних форм, сюжетно-композиційних можливостей, нових способів і засобів побудови опису), тому в його творчості існує чимало «змішаних» дескрипцій, які не просто згрупувати, типологізувати. Умовно їх можна назвати *зображальними* (об'єктивно-предметними) та *виражальними* (суб'єктивними, внутрішніми) описами. В основі цього розрізнення — спосіб репрезентації образу природи в художньому творі та зв'язок дескрипції з перцепцією й особою самого спостерігача. Домінантна функція зображальних пейзажів — хронотопна (обставинна), виражальних — психологічна (екстервентна форма психологізму прозаїка), філософська (оприявлення авторського світовідчуття і світорозуміння). Перший тип пленеру — зображально-інформативний — більшою мірою оприсутнений у прозі з домінантою реалістичної і натуралістичної поетики описовості (галицькі, бориславсько-дрогобицькі образки), тоді як зріла й пізня пейзажистика кінця XIX — початку XX ст. має експресивно-психологіч-

ний, міфосимволічний характер, а самі дескрипції є виражальними, психологізованими, ідейно-смісловими, відчуттєво-перцепційними, інтроспективними. Себто підпорядковані ідеї унаочнення емоційно-трансцендентної сфери персонажа.

У Франковій прозі немає випадкових, декоративних пейзажів — усі вони сюжетно-композиційно вмотивовані, супроводжують «межові» моменти життя персонажів, сприяють формуванню психологічного клімату твору, втілюють особливості авторського чуття природи (його топографічне бачення), корелюють з натурфілософськими поглядами, є важливим художньо-конструктивним засобом творення портрета (персонажа й автора). Реляція «людина — природа» у Франкових художніх текстах дуже тісно пов'язана з проблемами «людина — людина», «людина — суспільство» та «людина — Бог».

У художній практиці Франка збагачення арсеналу зображально-виражальних засобів моделювання пейзажу та й загалом утвердження психологічної, суб'єктивно-антропоцентричної манери структурування простору природи відбувалося поступово, злагоджено й опиралося спочатку — на стійку фольклорно-романтичну та реалістичну, натуралістичну традицію описовості, а згодом — на новіші модерністські зразки.

В. Будний слушно висловився про те, що «вже з ранніх своїх творів, свідомо зорієнтованих на натуралізм й реалізм, І. Франко випробовував різноманітні мистецькі засоби, які можна ідентифікувати з композиційно-стильовою технікою імпресіонізму»¹⁶⁵. Синтезуючу здатність творчого методу Франка зауважив і Р. Голод: «Ми не можемо назвати творчий метод Франка ні *однозначно* реалістичним, ні романтичним, ні натуралістичним, ні модерністським, оскільки головною його рисою є синтезуюча здатність, завдяки якій Франко міг збагачувати власний арсенал засобів художнього зображення елементами кожного із зазначених літературних напрямів, поєднуючи часом “непоєднувані” на перший погляд начала: аполлонівське і діонісійське, рацію та емоцію, розум і почуття, матеріалізм й ідеалізм, соціальну заангажованість і поглиблений індивідуалізм, “фактографізм” і фантазування»¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Будний В. Імпресіонізм як предмет і стиль літературно-критичного мовлення І. Франка. — С. 118.

¹⁶⁶ Голод Р. Експресіонізм у творчості Івана Франка / Р. Голод // Вісник ЛНУ ім. І. Франка : зб. наук. праць / ЛНУ ім. І. Франка ; редкол.: Т. Салига (гол. ред.) [та ін.]. — Львів, 2004. — С. 195—203. — (Серія філологічна ; вип. 35).

Тенденція динамічності, еластичності Франкової поетики візуальності проявилася вже в його ранній прозі («Петрії і Довбушуки», «Лесишина челядь»).

У романі «**Петрії і Довбушуки**» пейзажні полотна мозаїчні, як у тематичному, так і в стильовому, структурно-семантичному, функціональному планах; вони оприявнюють Франкові апробації і комбінації різних підходів до зображення природи й людини (реалістичних, об'єктивних, і фольклорно-романтичних, суб'єктивних, антропоцентричних).

Автопсійні пейзажі (художні репрезентанти локальних геотопів: карпато-гірські панорами, описи природи Розгірча, Зелемня, Жидачева, Львова) є частиною простору проживання персонажів. Більшість із них належить до маршрутного типу, подорожньої замітки.

Виразжальні пейзажі, психологізовані, з домінантою фольклорно-романтичної поетики візуальності, втілюють суб'єктивну, інтимізовану, індивідуально-авторську чи/і персонажну перцепцію етнопростору. Виконують міфосимволічну, психосугестивну, характеровірну функції. Природу зображено як живу, одухотворену, людиноподібну істоту (магічно-міфологічне, символічне, інтуїтивно-чуттєве сприйняття етнопростору); психологічний простір переживання. Поетика пейзажу ситуативно оприсутнена у портретних, ментальних психохарактеристиках персонажів (наприклад, бестіарна семантика образів розбійників Довбушуків).

У пейзажистиці роману «Петрії і Довбушуки» наявні описи так званих загальних місць *locus amoenus* чи *locus horridus*, зі схематичним паралелізмом, ефектом живописності та страхітливості, акцентуванням «вельми характерних», лейтмотивних деталей-натяків («інтимізуючих актуалізаторів» із яскраво вираженим танатологічним, прогностичним маркером, як-от чорно-червона гама заходового неба). Широко застосовано символи, метафори, елементи містики, натяки, недовмовки, передчуття, видіння, якими автор нагнітає психонапругу, навіть враження містерії, загадки, невідомості (скелетоподібний Довбушів верх та Чорна гора). У руслі романтичної естетики простір структуровано на свій (світлоносний, безпечний, ідилічний) і чужий (дикий, загрозливий, хаотичний, деструктивний). Маркерами «чужого» є сумерки, темнота, буря, хаос, щербаті й гострі форми, «почварні види». Емоційно-оцінна валентність просторів міняється відповідно до екзистенційного стану суб'єкта. Простежуємо намагання автора опоетизувати архаїчну енергію й силу макрокосму. Актуалізовано

поняття «пам'яті природи» — здатності затримувати автентичний «дух часу» (згадки про Довбуша, легенди про заховані скарби). Світ людей навпаки — депоетизовано, зображено реалістично й натуралістично, заселено персоніфікованими образами-абстрактами нужди й горя. На основі принципу контрасту (емоційного дисонансу) створено ефект «невиправданого очікування».

Франків «наклін» до синкретизму різностильових засобів словесного живопису підтверджують мальовничі вранішні й надвечірні пленери в етюді (за визначенням М. Легкого¹⁶⁷) «Лесишина челядь», що був першою пробою письменника в жанрі фрагментарної, не округленої прози. Написаний твір у червні 1876 р. під час вакаційного побуту Івана Франка на Бойківщині. Події відбуваються на тлі «соковитого» сільського пейзажу, де колір, запах, поліфонія звуків творять вишукану, мікродеталізовану картину. Ось наведемо приклади, взяті з експозиції твору: «Пречудовий літній поранок. У холоднім легенькім вітрі ледве-ледве леліється широкий лан жита. Жито, мов золото. Колосся, наче праники, аж похилилося під вагою зерна та перлових крапель роси, що позвисали з кожної стебелінки. Стебла стоять високі та рівні, жовті і гладкі між зеленим листям повійки, полетиці, осету та іншого бур'яну, що стелиться сподом. Де-не-де видніється з-посеред того золотого, шумливого та пахучого моря синє чаруюче око блавату, або квітка куклю, або дівоче паленіюче лице польового маку» [т. 14, с. 254]. Далі читаємо: «Зійшло сонце. Зацвіркотали сверщики на всілякі лади, забриніли великі польові мухи, затріпоталися барвисті мотилі понад колосистим морем. Природа ожила. Вітер подув сильніше, подув теплом зі сторони лісу і зачав стряпати срібну росу з трав і цвітів» [Там само]. Імпресіоністичними засобами змальовано і магію надвечір'я: «Вечоріло. Сонце пишно закотилося за сині гори. Мряка зачала налягати на луки і клубитися чимраз ширше сивими туманами. З-під неї, мов дитина з-під теплої перини, обізвалися деркачі. Перепелиці запітпідіткали з жита. Вітер повіяв від молочарів теплом та запахом сирого лепеху і татарського зілля. Любо якось та легко ставало на серці» [т. 14, с. 261].

Усі три фрагменти належать до суб'єктивно-авторської моделі опису. У пізнішому пленері вона була доповнена (чи й повністю

¹⁶⁷ Легкий М. «В поті чола»: поетика, естетика, рецепція / М. Легкий // Вісник ЛНУ ім. І. Франка : зб. наук. праць. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2013. — С. 32. — (Серія філологічна : Франкознавство ; вип. 58).

заміщена) суб'єктивноперсонажною. Незважаючи на фрагментарно-ескізну побудову твору, пейзажі виписано повно, зі збереженням топографічної конкретики, статичної й динаміки. Епітети, порівняння наближені до фольклорно-романтичних штампів, хоча трапляються й оригінальні (наприклад, асоціація скрипучого, гучного й різкого голосу деркача з дитячим). Майстерно скомбіновані образи апелюють до всіх рецепторів читача. Авторська перцепція природного світу характеризується повнотою і суб'єктивізмом.

Для опису обрано «найефектнішу» на враження частину доби — ранок (схід сонця) та надвечір'я. Словесні картини кольористично насичені, увага до окремих мікродеталей (квіти, комахи, роса) та найтонших, ледь уловимих звуків, процесів надає їм орнаментально-декоративного характеру. Автор, дотримуючись настанови «правди бачення»¹⁶⁸, сугерує атмосферу особливого урочисто-піднесеного настрою, що звільняє од злободенного, побутового, дрібного — «мізерії» і відкриває шлях до оновлення, відчуття повноти, гармонії, краси природи. Такі дескрипції базовані на елементах ідилічної моделі відчуття природи — суб'єктивної, антропоцентричної, пантеїстично-ліричної. Франко розвиває фольклорно-романтичний, сентименталістський мотив «села-писанки», однак один важливий аспект традиційного ідилічного пейзажу тут трансформовано в руслі реалістичної поетики описовості: на тлі топосів *locus amoenus* (всупереч очікуванню читача) не зображено любовної, землеробсько-трудової, сімейної ідилії (немає злиття мікро- й макрокосмів у «магічно-міфологічній» єдності), зовнішні описи контрастують із відчуттями, почуттями, настроями й думками персонажів (це пейзажі-дисонанси).

На розніжено-ідилічному пейзажному тлі актуалізовано глибокі, важкі та пекучі соціальні «квестії» (звучить мотив селянської праці «в поті чола», яка не приносить ані великого заробітку, ані вдоволення), порушено типові, загальнолюдські проблеми особистого щастя (сирітського, вдовиного, жіночого) та сімейного благополуччя (розкрито атмосферу, що панує в стосунках між Гнатом та Анною, змальовано безнастанну ворожнечу свекрухи з невісткою). Це, з одного боку, «соціальна студія життя сучасного Франкові галицького села»¹⁶⁹, а з іншого — глибокий аналіз селянської

¹⁶⁸ Себто концепції мультисенсорного, витонченого сприйняття, що загострює увагу на «індивідуальній фізіономії» місцевості.

¹⁶⁹ Бас І., Каспрук А. Іван Франко: Життєвий і творчий шлях. — К., 1983. — С. 74.

логіки та психології, де побіч етнографічного та побутового матеріалу, виступають також психологічні проблеми.

Пейзажі побудовано на принципі фольклорно-романтичного паралелізму, що підтверджує Франкові намагання віднайти тонку межу між райською ідилією, величним спокоєм природного світу та дисгармонією, хаосом людського. Протиставлення людини, повністю зануреної у буденність, та родючої природи в апогеї розквіту й різномірності проявів та видів, покликане акцентувати на вічному, божественному й тлінному, людському.

За прийоми *контрастного сюжетотворення* Франка критикували його сучасники. Особливо багато закидів лунало від Володимира Барвінського — редактора літературно-наукового народо-довського журналу «Правда»¹⁷⁰. За переказом Франка, критикові загалом імпонували його «оповіданнячка», але погодитися з таким способом писання, який проявився у «Лесишиній челяді», він не міг: «— Ну, що воно таке? — говорив він. — Могла б була вийти гарна ідилія, якби не той нещасний натуралізм, що псує ідилічне враження. До якої категорії творів зачислити се?» [т. 33, с. 399]. Франко ж відповів, що про будь-які категорії йому бай-дуже, бо твір побудовано на запозиченому з фольклору контрастному принципі зображення природи й людини¹⁷¹.

¹⁷⁰ З деякими перервами виходив у Львові протягом 1867—1898 рр.

¹⁷¹ У полеміці з Володимиром Барвінським Франко захищав право «Лесишиної челяді» на існування в такому незавершеному вигляді та наполягав, що «така ніби гармонія — се один із способів збудити настрої, але народній поезії не чужий і другий спосіб — контрасту» [т. 33, с. 399]. Цілком виправдано Франко писав: «Яких курйозних осудів були ми свідками! Моєї «Лесишиної челяді» не могли зрозуміти — не для того, щоб там були які загадки, а для того, що се «заповідається як ідилія, а кінчиться дідько знає як» [т. 41, с. 497]. Про жанрову природу «Лесишиної челяді» йде мова в оповіданні «Гірчичне зерно» (1903). Пан Лімбах (у творі — батько гімназійного приятеля Франка) так висловився з цього приводу: «— Гарно, гарно, — буркотів. — Є певна мелодія, є й пластика і невеличкий чуттєвий підклад. Ну-ну, далі! Але коли я дочитав до кінця, він зморщив брови. — Пощо ви попеували ідиллю? Початок заповідав ідиллю, а ви при кінці набовтали якогось квасу» [т. 21, с. 331]. На таке «крепке слівце» Франко відповів, що зовсім не мав наміру писати ідилію і хотів просто кинути на папері профілі кількох осіб, яких знав у дитячих літах. Безапеляційно категоричним «Für die Katz! (нічого не варте. — М. Л.)» була оцінена «Лесишина челядь». «— Кому яке діло до того, чи ви знали тих людей, чи ні? А ви спочатку розохочуєте, розогріваєте нас своїм малюнком природи, ми виходимо в чистих сорочках грітися на сонечку, а ви тоді бух на нас холодною водою. І пощо? Що вам із того прийде? Се нечемно і... і нелояльно. Се надужиття довір'я!» [Там само].

Отже, перші проби Франка як словесного маляра в етюді «Лешишина челядь» підтвердили його художні пошуки нових принципів і засобів зображення природолюдських світів та виявили такі сутнісні ознаки Франкової описової стратегії, як: природописна уважність, скрупульозність і селективність; дотримання реалістичної настанови на локально-топографічну конкретику й «правду зображення», створення ефекту «цитати з реальності», «звіту про побачене» (інструментом увірогіднення є автентична топографія)¹⁷²; апробація принципів психологічної мотивованості й соціальної детермінованості дескрипції, опертя на засади фольклорно-романтичного паралелізму (гармонії та контрасту); посилена увага до ознак перехідності (описів сходу сонця і надвечір'я); зображення у руслі імпресіоністичного плєнеризму динаміки перетікання природних процесів; створення ефектів квітчастості, акварельності словесних картин, тяжіння до естетизації, поетизації, ліризації пейзажів; кінематографічного мікро- і макроскопізму бачення; використання оригінальних індивідуально-авторських та орнаментально-декоративних епітетів і порівнянь. Водночас письменник інтенсифікував зображально-інформативну й настроєву функції пейзажу. На основі контрасту ввів у твір мотив соціальної, сімейної антидидилії. Намагався досягти максимальну гостроту бачення. Франко відійшов од ідеалізації пейзажу (як етнографічної картинки) з описами так званих загальних місць *locus amoenus* чи *locus horridus*, зі схематичним паралелізмом, ефектом живописності чи страхітливості (чимало таких дескрипцій-натяків, передвісників, прогностичних деталей знаходимо у романі «Петрії і Довбушуки» (1875—1876), історичній повісті «Захар Беркут» (1882)¹⁷³, в опо-

¹⁷² Описи нагадують подорожні нотатки, записані «з пам'яті» репортажі: письменник ніби натирив олівцем папір із підкладеною під ним моделлю, образи ж проявлялися самостійно. Так П. Флоренський охарактеризував дескриптивну манеру письменників-реалістів (*Флоренський П. Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский // П. Флоренский. Статьи и исследования по истории философии искусства и археологии. — М.: Мысль, 2000. — С. 79—421. — (Философское наследие ; т. 131).*

¹⁷³ В історичній повісті «Захар Беркут» (1 жовтня — 15 листопада 1882) Франко послуговується прозопопеею, контрастом, паралелізмом, символічними деталями (колористичними — червоногаряча барва небозводу, чорне оперення хижого птаства; акустичними — мертва напружена тиша і каркання провісників битви — гайвороння) з психосугестивною метою та для створення колоритного локально-національного антуражу.

віданні «Цигани» (1882)). Пейзажотвірна стратегія Франка в «Лесишиній челяді» засвідчує наближення письменника до об'єктивно-описового пейзажу й підтверджує тенденцію формування у його доробку відчуттєво-перцепційного пленеру, скомпонованого за принципами «актуального часо-простору» (визначення Ю. Кузнецова)¹⁷⁴.

Ключовими правилами словесного пейзажотворення Франка-початківця були уважність і вірогідність зображення. Матеріалом для компонування мальовничих пленерних полотен послужили особисті враження письменника. Почасти — це простір Франкового дитинства, юності, гімназійних екскурсій, романтичних побачень, сімейних прогулянок, творчого натхнення, усамітнення, відпочинку, дозвілля (риболовлі, грибовозбору), фізичного, психодуховного оздоровлення, місце втечі від тяжких життєвих драм, — себто краєвиди, бачені на власні очі, зміряні власними ногами, відчуті на дотик і пропущені крізь призму його душі, а тому, певною мірою, психоавтобіографічні. Дескрипції не лише окреслюють топоніміку твору, містять сухі, протоколярні відомості про місцевість, виступають сценічними декораціями, а й формують навколо себе певні значеннєві кола, маркують риси авторської етноментальної картини світу. З одного боку, вони є зображально-живописними, а з другого, на них спроектовано особисті переживання персонажів.

Ранньопленерні пейзажі різні за тематикою, способом компонування і зображально-виражальними засобами, настроєвістю, стильовими особливостями, структурно-семантичними можливостями, ступенем оригінальності, ідейно-філософською глибиною. Ці перші проби словесного живопису оприявнюють вектори розвитку пейзажоописної манери Франка (від фольклорно-романтичної ідеалізації до об'єктивно-описового пейзажу й відчуттєво-перцепційного), підкреслюють своєрідність і новизну його малярського почерку; віддзеркалюють перехідний характер Франкової словесної пластики; розкривають особливості неповторно-вибіркового, індивідуального, суб'єктивно-вагомого бачення природи і людини.

¹⁷⁴ Кузнецов Ю. Актуальний хронотоп (художній простір і художній час) та кут зору оповідача в імпресіоністичному творі / Ю. Б. Кузнецов // Все-світня література в середніх навчальних закладах України. — 2004. — № 3. — С. 46—51.

2.3. ДОКАЛЬНО-АВТЕНТИЧНІ Й ІНТРОСПЕКТИВНІ ПЕЙЗАЖИ У БОРИСЛАВСЬКИХ ТВОРАХ ФРАНКА

Лінію контрастного протиставлення чи гармонійного порівняння природолюдських світів, художнього «копіювання» особливостей автентичних ландшафтів, сцієнтичного спостереження за природним і суспільним пленерами, реалістично-натуралістичного структурування фактографічних, предметних пейзажів розвинуті в робітничих бориславських творах («На роботі», «Вівчар», «Ріпник», «Слимак», «Воа constrictor», «Борислав сміється» та ін.), підпорядкованих інтенції «змалювання нашої суспільності в різних її верствах, у різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях» [т. 33, с. 400]¹⁷⁵. У цих «репортажах із реальності» переважають розлогі описи нужденних вуличних екстер'єрів, інтер'єрів, а також скупі часопросторові вказівки, як-от: «було то вечором», «одної літньої днини», «був гарний літній день», «вечір», «розвиднілося». Природне й суспільне життя депоетизовано й підпорядковано загальній ідеї боротьби за виживання. Персонажі не звертають увагу на крайобрази, що постають перед їхніми очима, вони пасивно-байдужі до погоди, пори року, дня, ніщо не зворушує, не розбурхує їхнього чуття. Тільки вночі, коли трохи стихне «гамір людської недолі», вони хвиливо дослухаються до сонної природи, насолоджуються холодним, прочишеним повітрям, уловлюють дихання вічності.

2.3.1. Об'єктивна «правда бачення» й суб'єктивна «правда чуття» у романі «Борислав сміється»

У творах із домінантою реалістично-натуралістичної поетики пейзажі є засобом увірогіднення інформації про місцевість і способом характеризування персонажів. Водночас дескрипції не є беземоційними реєстрами відомостей, а марковані авторським коментарем, себто для Франка «важливими є правда факту і правда експресії»¹⁷⁶. Вони міцно в'яжуться із тематично-проблемним вузлом твору, ілюструють авторські ідеї та ретранслюють настрої. Для підтвердження цієї думки докладніше розглянемо психологічно мотивовані описи природи в романі «Борислав сміється».

¹⁷⁵ «Передмова» до видання: *Франко І. Добрий заробок і інші оповідання* / Іван Франко ; накладом А. Хойнацького. — Львів : 3 друкарні Наукового товариства імені Шевченка, 1902. — 136 с.

¹⁷⁶ *Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису.* — С. 168.

У цьому творі письменник скористався різними типами дескрипцій, серед яких є *настрєві пейзажі-зачини* (вступний полуденний опис урбаністичного простору, що тонко відтінює святково-урочистий, веселий настрій і передчуття дрогобицьких «панів-обивателів», влучно корелює з назвою роману), *передвісники* (опис загальної настроєвої атмосфери жертвоприношення), *символічні пейзажні деталі* персонажних портретів (сказано, що Фанні, дочка Гаммершляга, мала вигляд між дамами, «мов розцвітаюча півонія між відцвілими будяками» [т. 15, с. 260]. Через опис занедбаного, опустілого саду/«гнізда» схарактеризовано внутрішню пустку Германа, який не жив, а тільки «громадив». Сад в апогеї розквіту й дозрівання є ідилічно-утопічним простором для Германової дружини Рифки¹⁷⁷), *антропоорнітоніми* (пташина семантика прізвища Бенеді Синиці нав'язує до образу слабосилої жертви, чия сакральна кров окропила підвалини новобудови), *оніричні сновізі* (кошмари Мортка, в яких він «падав стрімголов з якоїсь височенної скали і бачив під собою настобурчені обриви і шпилі» [т. 15, с. 479]), *символічні образи* громадського невдоволення, втілені в пейзажній метафорі бурі (не природної, а суспільної) та в експресивному й докладному порівнянні пчіл із громадою робітників (спостереження у природному пленері — як і в пізній повісті «Великий шум», в оповіданнях «Щука» й «Odi profanum vulgus» — доповнено спостереженнями у суспільному пленері).

Письменник детально унаочнює вузьколокальний колорит, за допомоги пейзажів та окремо акцентованих образів природи мо-

¹⁷⁷ Автор спеціально акцентує на повноті, гармонії природного життя й хворобливості, нервовості, нереалізованості Рифки. Садовий пейзаж містить вітаїстичний підтекст, він звабливо манить «холодом, темною зеленню, живим запахом та легесеньким таємничим шепотом листя» [т. 15, с. 352], героїня спрагло вдихає «в себе всіма порами тіла милий холод, розкішну вогкість та свіжість саду і упоюючий запах свіжо нарваних вишень» [Там само]. Як і в «Основах суспільності», топос саду є простором Втраченого Раю героїні (змарнованої молодості, розбитих мрій, розтрачених фізичних і психічних сил). Вона спрагла тепла, спокою, любові, тому й сприймає звичні явища й образи як одивнені, магічні й незвичні. У перцепції Рифки повні ягоди вишень «блищали на сонці, мов яке дороге каміння, крізь їх тоненьку шкірку сонце прокрадалося в їх нутро, мінилось і переливалось в червонім виннім плині, немов вишні були налиті кров'ю» [т. 15, с. 352—353]. Асоціація вишень з дорогим камінням естетизує й поетизує природний образ, а порівняння кольору з вином і кров'ю відсилає до семантики вогненної експресії, сили й енергії та водночас акумулює негативні смисли, пов'язані зі смертю.

делює певну настроєву атмосферу, а через ставлення до природи — ескізно виписує психопортрети, окреслює риси характеру осіб. Особливо виразно репрезентує цю тенденцію «списаний по можності вірно» пейзаж мізерної, засушеної сонцем, підгірської околиці, що настроєво задає певний тон розповіді та в суб'єктивноперсонажному ракурсі сприйняття має «специфічний підтекст» (за З. Гузаром¹⁷⁸). Франко подає цей опис не просто як вставний інформативний фрагмент, перед ним зовсім інакше завдання — створити правдивий образ Підгір'я з усіма його проблемами і бідами: «Сонце жарило запеклу вже й попукану землю. Хоть уже незадовго май кінчився, то збіжжя на полі ще нічим того не показувало. Вівси, ледве зійшовши, зав'яли без дощу і покулилися при землі. Озиме жито піднялося трохи від землі, але очевидячки залякло на пні і не колосилось, хоть саме на те була пора. Ярина ніяка ані бульба ще й не сходила: зашкарубіла і висушена сонцем на кілька цілів вглиб земля не давала посадженому насінню ніякої вогкості. <...> Лиш одна кропива та гірчиця, підхопившись завчасу і пустивши глибше в землю свій веретенистий корінь, буяли та розросталися. А сонце все пекло та жарило; хмари, мов дрочачись з бідними рільниками, все надвечір збиралися на небі, а відтак, не пустивши і краплі дощу, розпливалися против ночі» [т. 15, с. 303]. Детрипція ілюструє магистральну тему твору; гострим контрастом увиразнює назву роману; посилює психосугестивний вплив на реципієнта і ретранслює безпосередні авторські враження.

Поданий об'єктивно, документально й предметно, опис яскраво випрозорює художній почерк наратора, добре обізнаного з ритмом і законами селянсько-хліборобського життя, оприявнює дбайливо-господарське відчуття етнопростору. Натомість байдуже й прагматичне ставлення до природи з негативного боку характеризує бориславських промисловців Леона Гаммершляга та Германа Гольдкремера. Так, Леон у «веселому й рожевому» настрої їде з Дрогобича до Борислава. Охоплений лихоманкою збагачення, намагаючись захопити «серед тої сутолоки золоту нитку, котра чень заведе його й до клубка багатства!» [т. 15, с. 331], він не помічає нерозцвілих підгірських околиць, його не хвилюють проблеми рільників, навпаки — «... блискучі надії виринали перед ним, розросталися, повніли, набирали тіла і крові. Мірне

¹⁷⁸ Гузар З. Деталь як засіб створення локального колориту в повісті «Борислав сміється» / Зенон Гузар // Українське літературознавство. — 1969. — Вип. 7. — С. 129—133.

гойдання брички розкішно вколисувало його, а його власні мислі та думи золотили перед ним увесь світ» [т. 15, с. 331]. Образ цього пана сприймається дисгармонійно на тлі «чорніших чорної землі» селян-хліборобів, а ще більше контрастують із оточенням його роздуми, мрії й плани.

З кожним описом природи контраст посилюється. Кругом «сіро, мертво, понуро» [т. 15, с. 342], а «тими селами, полями та лугами летіла парою баских коней запряжена легка бричка Самбірським трактом до Дрогобича» [т. 15, с. 344] — це повертається із промислу-спекуляції у Відні Герман Гольдкремер. «Коні гладкі, пасені і здорові, візник крепкий, ситий і гарно зодягнений, бричка нова, чорно лакирована, та й сама подоба пана — статного, підсадкуватого мужчини, в силі віку і здоров'я, червонолицього, з густим чорним заростом на лиці, в гарнім багатім строю, — все те дивно відбивало від нужденної подоби окружаючого краю і народу» [Там само]. Через роздуми, нав'язні спогляданням картини засушених селянських угідь, змодельовано психопортрет мільйонера: вид безмірної нужди та погібелі довкола навівав на нього вдоволений ситий супокій, трохи не радість: «Се для мене робиться, — думалось йому. — Сонце — то мій вірний отаман. Висушуючи ті поля, висисаючи всі живі соки з землі, воно працює для мене, воно згонить дешевих і покірних робітників до моїх ям, до моїх фабрик!» [Там само]. Характерологічна функція пейзажу тут особливо промовиста, адже картина засушеної землі руйнувала всі надії селян на краще майбутнє: «...небо стояло мов замуроване, а сонце своїм широким, безстидно блискучим лицем мов насміхалося зі сліз і молитов бідного люду» [т. 15, с. 343].

З одного боку, Франко активно реалізував у своїй бориславській прозі можливості натуралістичних, зовнішніх, інформативних, зображальних описів¹⁷⁹ та водночас тяжів до вражен-

¹⁷⁹ Реалістично, натуралістично й психологічно (ретро- та інтроспективно, рефлексивно) зображено промислово-індустріальний Борислав. Його просторовий образ соціально детерміновано (найвиразніше проступає семантика злиднів, психофізичної хвороби, морально-етичного «зубожіння»), міфологізовано, антропоморфізовано, містифіковано. Скупі описи увиразнюють загальний образ людини як царя природи, себто оприявнюють риси прагматично-споживацької, хижацької моделі природодюдських відносин.

У суб'єктивноавторській перцепції промисловий Борислав — «озеро болота, глини, брудних хат, магазинів, фабрик, недолі і муки» [т. 14, с. 435] («*Voas constrictor*»). Це — «різнородна маса» калуж зі стухлою, болотистою водою,

невої, чуттєвої дескрипції, з розгорнутою мережею символічних значень і психологічних конотацій. Другий тип опису, який Д. Корвін-Пйотровська назвала «прустівським»¹⁸⁰, найчастіше з'являється у просторі уяви й пам'яті персонажів і свідчить про романтично-поетичне ставлення до природи минулого, що протистоїть трагічному «тепер». За часів домінування позитивістично-матеріалістичного світогляду письменника ідилічно-утопічний пейзаж (як рудимент старого романтично-ідеалістичного) перейшов в інтимно-особистісну сферу персонажа. Інтроективний пейзаж належить до психоімпресійної, сугестивно-асоціативної, монтажної моделі дескрипції.

покритою зверху густою, пливкою нафтою; обмілілих, «мертвих» потічків замість повноводних життедайних рік; сугробів сірої глини, глибоких ям; неприємних гуків, криків, прокльонів або ж сонної мертвоти, тиші; «вбійчої однастайності» лінєвих, повільних рухів робітників, уподібнених до машин; розпаленого пекельного сонця, що розсипало свої гарячі промені іскристим градом над зруйнованими бориславськими околицями або сльотоваї погоди — сірого неба над сірою землею; важкого нафтового сопуху, задухи, спертого повітря; обрубаних з лісу гір, покритих «голими стирчачими пеньками або зовсім вигорілими шутрованими та каменястими галявами» [т. 14, с. 408]. Усе це разом «достроювалося» до сумного краєвиду, в якому не було нічого принадного ні поверх землі, ані під землею. Навіть сонце, що своїм промінням оживлювало пейзажі Франкової прози, над Бориславом горіло, «мов розпечена залізна куля» і, бачилося, навмисне силувалося «якнайшвидше висушити всю силу, всі живі соки в тих голих, обчищених з лісів, тільки беззубими чорними пеньками наїжених горах» [Там само]. Однастайні робочі будні в Бориславі повзли «звільна, важкою ходою», мов «річка плитка, а намулиста» [т. 15, с. 431] («Борислав сміється»). Там зовсім спокійно й не порушно «царювала сіра, гнила й мерзенна буденність» [т. 15, с. 227] («Слимак»).

Образ Борислава зіставний з образом великої клітки, ями — «брудної, за-недбаной, гнилої й вонючої над усякий опис» [т. 15, с. 227], до якої контрастно зображено чудові околиці, з «густими вівсяними копами, що мов звізди на небі, виднілися кругом по полях» [т. 15, с. 226]. Природа в «празничній одежі»: «широкі, мокрі луки підгірські зеленілися та пишалися стобарвним рясним зіллям. Мов широкі озера між скалистими сірими берегами, вони хвилювали пахучою зеленню, дихали свіжим повним життям» [т. 15, с. 342], тоді як робітники — в сірому, брудному, жебрацькому лахмітті.

Сакралізований архетип землі-матері, годувальниці змінюється у бориславських пейзажах в образ інферальної потвори, демона, що пожирає сили, здоров'я, надії, життя. Амбівалентність цього образу вкорінена в народнопоетичну символіку, що наділяє землю вітаїстичними, креативними й танатологічними, деструктивними властивостями. Принцип контрасту посилює психосугестивний вплив дескрипцій на реципієнта.

¹⁸⁰ Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису. — С. 173.

2.3.2. «Елегізація», «ідилізація» минулого
в оповіданнях «На роботі», «Ріпник», «Вівчар»,
повісті «Boa constrictor»

В житті, мов у довгій дорозі: що з воза впало, те пропало. А спомини, мов затурбований хазяїн, ідуть по довгих літах тою дорогою і шукають-питають давно загубленого.

Іван Франко. У столярні

Часом тільки, мов блискавка крізь пітьму, проблиснуть ті давні хвилі і навіть невимовну тугу на серце. Вони міняються, мерехтять, радість, страх, сміх і сльози переплітаються в них, а пам'ять ледве може з тих поуриваних, безладних спогадок зложити живу, правдиву картину.

Іван Франко. Микитичів дуб

У художньому просторі Франкової прози подибуємо ще один різновид психологічного пленерного пейзажу — ідилічну ретроспекцію або *пейзаж-ностальгію*. Пейзажі пам'яті — це змодельовані відповідно до творчих інтенцій автора картини природи, що окреслюють простір спогадів («тіней»), актуалізуються у вигляді близьких та рідних, а часом і моторошних та неприємних для душі краєвидів. Вони вкриті «ожеледдю горя» або залиті «ярким світлом щастя», розігріті «огнем любові». Такого роду пейзажі літературознавці називають «психологічними», і хоча суцільного просторового образу в них немає, фрагменти не розпадаються, оскільки міцне «психологічне переживання персонажа об'єднує їх в одне ціле»¹⁸¹.

Пейзажі пам'яті є екстервентними формами художнього психологізму Франка-прозаїка, засобами моделювання ситуації внутрішніх «драм і катастроф». Їхній колір, композиція, наповненість маркують риси ландшафту душі персонажа. У них внутрішнє наповнення превалює над зовнішньою формою. Вони прикметні ліризмом, філософічністю, знаковістю, експресивністю та символічністю. «У знаковості, — зауважила Л. Петрухіна, — міститься чіткий контур образу природи, що дає змогу співвіднести його зі словом *пейзаж*, розмістити, так би мовити, в зовнішньому, просторовому, фізичному світі; експресивність наповнює оболонку образу думками, почуттями, настроєм, надає йому іншого виміру — духовного, психологічного, емоційного, сугестив-

¹⁸¹ *Войтюк А.* Франко — майстер пейзажу. — С. 124.

ного. Таким чином, у кожному з *внутрішніх пейзажів* відбувається зустріч світів: зовнішнього і внутрішнього, матеріального і духовного»¹⁸².

Докладно виписані пейзажі пам'яті Франкового реалістично-натуралістичного пленеру виражають опозиції: *минуле — теперішнє, сакральне — інфернальне, дійсне — бажане (чи омріяне), реальне — ідеальне, відкрите (полонина, поле) — закрите (це, наприклад, штольня, тюрма), світ низин (ями, копальні) — світ вершин (полонин), простір безпеки — небезпеки*. Вони заторкують проблеми природного — штучного, індустріалізованого міста — села. Простір минулого — це ідилічні картини природи дитинства та юності, подані дещо ідеалізовано, романтизовано, ліризовано. В минулому часі переважає яскравість світла, барв, тонів, звуків, свіжість зелені, блиск, тепло на противагу сірості й темноті «актуального» часу. У складних життєвих обставинах вони постійно вступають в опозицію до відчуття незадоволення од теперішнього. Через конфронтацію часопросторів передається трагедія втраченого раю індивіда, неможливість повернення повноти свого буття, власної екзистенції.

Хронотоп пейзажів пам'яті Франкових персонажів — весняно-літня природа в апогеї буяння, розмаїття барв, звуків, запахів, що зливаються в одну мелодію життя і щастя (мотив вічного літа). Час таких ретроспекцій сакральний — це недільний поранок, коли люди урочисто йдуть до церкви, в безхмарному повітрі гудуть і грають дзвони, а в природі панує спокій, тиша, сонце сипле золоте лагідне проміння на землю, повіває прохолодний, освіжаючий вітерець, бринить комашня, співає птаство. Навколо гарно, весело, привітно. Пейзажі скомпоновано за допомоги імпресіоністичної техніки пленеризму в руслі ідилічної, ба навіть ідеальної, утопічної дескрипції. Візія минулого постає у повній інтенсивності переживань, відчуттів, зорових, дотикових, олфакторних вражень, в яких колишнє «я» сприймало світ. У таких описах виявляються зв'язки уяви, пам'яті й поезії. Персонажі асоціюють краєвиди минулого зі свободою, широтою, затишком. Це те, чого їм найбільше бракує у реальному світі. В абсолютному просторі минулого ріпники, промисловці (більшість із яких колишні селяни) знаходять ілюзію безчасовості, Вічності (невідання Зла, незнання смерті); відкривають вікно в позасвіття; «екрани пам'яті» підсвічують у картинах минулого приховані шари свідомості.

¹⁸² Петрухіна Л. Слов'янська романтична балада: міфопоетика чотирьох стихій // Зустрічі на межі світів... — С. 55.

Ідилічні пейзажі пам'яті у бориславських оповіданнях «**На роботі**», «**Ріпник**», «**Вівчар**» та повісті «**Boa constrictor**», як і в романі «Борислав сміється», — це містка характеровірна категорія. Вони належать і минулому, й теперішньому, позаяк заповнюють пустку повнотою особливої реальності, що виступає джерелом насолоди, приємної емоції, щастя.

У повісті «**Boa constrictor**» промисловець Герман Гольдкремер вважає щасливими лише ті моменти свого життя, коли бідним хлопчиною їздив на онучкарським візку од села до села. Як символ цих щасливих днів у його уяві виринають картини сільської природи, що мають суб'єктивно-пережитий характер: «довкола ні живої душі, збіжжя ще не достигло, легенький вітерець хвилями-хвилями клонить важке колосся половіючого жита. Вусатий ячмінь де-не-де вирізується ясно-зеленою пасмугою, а озима пшениця гордо похитується на своїх стрійних гладеньких стеблах. Куди оком не кинь, не видно хати людської, — село в долині. Далеко-далеко на сході розіллялася зеленим, пахучим озером лука, і відтам доносить вітер дренькіт кіс та декуди видно ряди немов великих білих комах, що порпаються в зелені, — то косарі» [т. 14, с. 382].

Засобами реалістичної та імпресіоністичної поетик створено мальовничий польовий пейзаж. Малюнок плавний, м'який, акварельний. На його задньому плані — образ синього Долу, що «під захід сонця вистрілив високо в небо своєю тяжкою масою, круглими лісистими верхами та мріє в віддалі, величний, спокійний, неслідимий, немов шмат неба, котрим природа для більшої вподоби замаїла наші гори» [т. 14, с. 383].

Сплав звукових, зорових та інших образів творить ліричну, сонячно-ідилічну *картину-настрій*: «...і тепло, сумирно, любо довкола. Голоси пташенят зливаються з черкотом сверщків, шелестом зеленого листя, шваркотом потоків в одну далеку, стрійну гармонію щастя, величі і спокою» [т. 14, с. 382].

Однак значно важливішим од самого пейзажу є суб'єктивне авторське і персональне сприйняття цього крайобразу. Така уважність Германа, цілком прагматичного та зовсім не схильного до естетичного замилювання, свідчить про особливе ставлення до рідних краєвидів, що нагадують про часи його «веселого, вільного, правдиво циганського життя!» [Там само]. І кожного разу при згадці минулого «якийсь тайний, незнаний голос шепче йому, що се була найщасливіша пора його життя, що тихе щастя, сумирні, погідні дні, котрі прожив в бідності, на Їцковім візку, не

вернуться для нього ніколи» [т. 14, с. 382]. Від цього «йому робиться якось так на душі, як тому, хто, блудячи в густім, темнім лісі, крутими стежками, нараз вийде на невеличку поляну, залиту ясним, сонячним світлом, заповнену теплом і пахощами цвітів» [Там само]. Від тих споминів «він чув, як у нутрі його немов таяв якийсь давній, довголітній холод» [т. 14, с. 385], що притуплював усяке людське чуття. Пейзажі Германової пам'яті абсорбували в собі все те найкраще, що було в колишньому житті. «Поверот у минуле» тут пов'язаний із бажанням виявити тотожність чи нетотожність давнього і теперішнього «я», тому дескрипції мають особистісну цінність.

До цих пейзажів Герман ще повертатиметься у снах, але там локуси й топоси минулого трансформуються в екзотичні, уявно-фантастичні квазіописи з елементами утопічної, антиутопічної, інфернальної міфотопіки. Це буде ідилічна країна Германового Щастя, куди його заведе «любка-богиня»¹⁸³: «Довкола нього зелень, цвіти, кришталеві води, вдалі фантастичними контурами рисуються рожево-червоні скали, — ох, се не Борислав, се не та западня проклята, що душила його затхлим воздухом і заморокою! Тут чисто, ясно, весело, — ох, як весело! Герман віддихає повними грудьми, легкими скоками, мов серна, проходиться по цвітистих лугах, топче запашні цвіти, котрі, настоптані, ще краще пахнуть і звучать, так любо, солодко звучать, що його хвтає за серце» [т. 14, с. 427]. Утопічний «кругозір душі» нагадує Германові про молодість, силу, жагу до життя, любов, свободу. Однак «удушливий нафтовий сопух», що віддалено подібний до змія, міцно обхопив Германа і «швидко погасив перед ним і сонце, і денну ясність, прогнав з-перед нього запах цвітів, заглушив співи пташків, перемінив його в якусь тяжку глинисту масу, що котиться долі горою, давлячи і гнетучи все, — оживлену тільки жадобою грошей, зиску, багатства!» [т. 14, с. 394]. У погоні за розкішною мільйонер перетворив країну Щастя на руїну («рожеві гори почорніли, мов уголь, небо ясне, лазурне померкло, поблідло, почорніло, країна щастя зчезла, мов хмара, мов привид. Поволі, поволі сива мряка, удушлива, густа, почала зтягати довкола. Повінуло холодом, і послідні сліди щастя забрав з собою той перший холодний повів») [т. 14, с. 329]. Це була руїна природи (вічної, безсмертної, розкішної богині, що перетворилася на «чорного, страшного трупа») і людської душі. У цьому творі уви-

¹⁸³ Подібні ідилічно-утопічні описи незнайомої місцевості та знадливої жінки-мрії подибуємо у творі М. Коцюбинського «Сон».

разнено характеротвірну, портретокреаційну роль пейзажу, його трансгресивні можливості. Мальовничі картини дрогибицьких околиць, трансформовані в уявні пейзажі країни Германового Щастя, і задушливі, сірі, бориславські описи — це еквіваленти екзистенційних станів самого персонажа, маркери його душевного й духового ландшафтів: сонячно-ідилічного й ностальгійно-омраченого («холодного, гидкого, мертвого»). Франко експериментує із пейзажами: міметичні дескрипції психологізує і трансформує у пейзажі пам'яті, сну, в уявно-фантастичні крайобрази, і, зрештою, доповнює їх екзотичним пейзажем-екфразисом (описом картини). Для заглиблення у психіку персонажа, відтінення найтонших порухів його чуття, зображення морально-психологічних колізій Франко скористався новим типом дескрипції — екзотичної, уявно-фантастичної, скомпонованої на основі фантазмагоричної поетики (галюцинаційної, сугестивно-асоціативної).

Роком раніше (1877) Франко опублікував оповідання «**На роботі**», в якому успішно апробував принципи галюцинаційної поетики пейзажотворення. У четвертому розділі цього твору, що має назву «Дивний сон» у формі віщого сну (кошмару) подано опис двох фантазійних просторів: ідилічного, приємного, знайомого, утопічного (того, що існує в пам'яті ріпника як спогад про рідну природу мальовничого Підгір'я) і чужого, загрозливого (темного, відразливого бездоння). Глибокий контраст цих уявних топосів виражено через опозиції відкритості, широти й замкненості, тісноти, пастки; свіжості й задухи; повноти й пустки; світла, ясності, кольору й мороку, темноти, що поглинає життя (невипадково зорі асоційовано зі свічками); тепла й холоду; приємних звуків (щебет птаства) і моторошних стогонів; світу живого й царства примар, сакрального і демонічного, звичного й одивного (в якому знайомі речі наділено новими властивостями). Інфернальний простір абсолютного низу зображено розлого, детально (у наступних розділах), позаяк він асоціюється із реальним «простором проживання» ріпника «тут-і-тепер», тоді як ідилічний крайобраз з'являється як тінь, хвилива згадка (нав'язує до архетипної моделі Втраченого раю, абсолютного простору «там-і-тоді»). Він є бажаним, і до нього персонаж (попри обіцянку провідника) не вертається, хіба що кінцівка твору дає слабку надію на таке «навернення». Психотопос ями-безодні міфологізовано (персоніфікований образ Задухи, сокири, холодної руки, мучеників). Образ вихру, що затягує персонажа на саме дно, активізує філософське питання фаталізму людського життя, його

залежності від гри надприродних сил (тут — Задухи-смерті). Засобами казкової поетики створено враження аморфності часопросторів. Виникнення фантазмагоричного, асоціативно-монтажного пейзажу зумовлене посиленою увагою до індивідуальної психології героя, що опинився в екзистенційній ситуації випробування (новим простором Чужого). Уже в цьому ранньому творі Франко підкреслив залежність самого опису від ситуації (сон), умов сприйняття (освоєння нового, чужого, невідомого і страшного) та психо-емоційного стану суб'єкта (граничне психологічне напруження, що межує з божевільям). У такий алегоричний спосіб письменник поглибив соціальну семантику дескрипції Борислава (злидні, пятика, зубожіння, розтрата фізичних, психічних сил, знецінення моральних вартостей) психоміфологічною (копанка, яма, Борислав — це особиста «западня» ріпника Гриня), у формі сну спроектував її в індивідуальну площину психології персонажа. Франко замінив інформативний опис експресивним, фактографічним, репортажний — символічно-умовним, емоційно нейтральний — напружено-вибуховим. Ці аспекти письменник розвиває і в пізніших творах (згадаймо візії Юри Шикманюка, що переходить вброд Черемош у гуцульському оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» та ін.).

Сновидовізієні пейзажі пам'яті виринають із глибинних шарів підсвідомості у хвилини якогось «наглого зворушення», кульмінаційно-поворотного моменту внутрішнього сюжету. В оповіданні «Ріпник», коли Іван усвідомив, що «у нещаснім засліпленні змарнував свою батьківщину, розтринькав свій тихий рай, відіпхнув від себе Фрузю» [т. 21, с. 46], тоді «йому пригадалися зелені ниви, цвітисті луки, сиві воли, чисто побілені хатки і розкішні садки його рідного села, почулося бляння овець, півкання гусенят, скрип журавля» [Там само]. Спогад рвучким потоком увірвався в оповідь: «І пішли в його уяві довгим рядом сцени з сільського життя: гейкають плугатарі, скриплять вози, навантажені снопами, блискають коси на сіножаті, і з легким шумом стелиться росиста трава в перекоси» [Там само]. Невгамовна уява снувала хвилини сільських радощів. І все чіткіше промальовувався контраст між цим тихим раєм і бориславським пеклом: «Бориславське життя — правда, свобідне воно, але хіба ж се людське, господарське життя? Та й яке воно свобідне?» [Там само]. Небезпека, лайка, понукування, сморід, бруд, духота, пятика, одур — ось що характеризувало бориславський простір, і від того гострого контрасту «в його серці щеміло щось, ворушився жаль, піднімався туга» [Там само]. Переживши хвилини потрясіння, прозрін-

ня й катарсису, «він постановив собі, не кажучи нікому нічого, почати нове життя» [т. 21, с. 47]. Відтоді Борислав був для нього «мов темні сіни, з котрих ось-ось вийдеться на широке ясне подвір'я, де зеленіє пахуча мурава, цвітуть яблінки, фівкають гусята і блекають ягнята» [т. 21, с. 51].

Так, опустившись на саме дно пекла-безодні (особливо в морально-етичному плані), всіма силами зачепившись за тьмяну згадку/тінь рідного крайобразу, ріпник хоче втриматися на поверхні, а через усвідомлення вини — духовно відродитися чи, точніше, заново народитися. Однак Франко подає реалістично трагічну кінцівку — Іван гине, так і не повернувши собі втраченої батьківщини.

Ретроспективні крайобрази мальовничого Підгір'я, пропущені крізь «димку» спомену персонажа, контрастують з інfernальною міфотопікою індустріалізованого міста (бориславського «дна», його темних, задушливих і лячних ям, нафтових копалень, сірих болотяних куп свіжовидобутої глини). Важкі контрасти «краси й убожества»; тихої, безнадійної бідності та надії на весняне оновлення, спасіння душі; закритої тюрми, могили і волі; завзятої боротьби життя зі смертю, чоловіка з природою.

Протилежний за настроєвою тональністю мікроопис обрамовує в оповіданні «Ріпник» зворушливе зізнання Фрузі про свою вагітність та Іванове сприйняття цієї новини — байдужо-гостре й непривітне. Глибину жіночого розпачу та болю виражає й посилює фрагментарний малюнок: «Осінній вітер шумів і свистів по вузьких вуличках Борислава і розмітував мокру глину, свіжо за дня видобуту з ям. Ніч була темна» [т. 21, с. 25]. Тут письменник створює дуже лаконічний ескіз, добираючи лише ті елементи, котрі динамізують оповідь (вітер «шумів», «свистів», «розмітував»). На передньому плані — густе, липке болото, по яким «чалапала» жінка, «бажаючи втому і рухом заглушити неспокій, що бушував у її серці» [т. 21, с. 31]; над нею — сіре, насуплене небо «думало якусь понуру думу» [Там само]; навколо — високий смерековий бір («чорний велетень» [т. 21, с. 37]), що здалеку «шумів і стогнав під осінню негоду» [Там само]; дрібний дощ, що «сік їй просто в очі» [т. 21, с. 36]; вітер, що «ухопив її в свої холодні обійми, торгав поли її кафтана, сипав їй у лице грудками глини» [т. 21, с. 27], холод та темнота. Простір стиснутий, його лінії й контури розмиті, нечіткі та замкнені, інтенсифікують психологічний стан розпачу покинутої Фрузі, яка не чула нічого, бо «в її серці було ще холодніше, ще темніше, як у бориславським закавулку» [Там само]. Цей пейзаж, побіч психологічної,

акумулює соціальну семантику злиднів, голоду, хвороби, безгрошів'я, мізерного животіння й монотонної брудної праці бориславських заробітчачан, що веде до духовної пропасті або могили. Письменник наближається до візійно-галюцинаційної моделі побудови дескрипції (автор і реципієнт збоку спостерігають і за персонажем, і за пейзажем, тоді як у романі «Перехресні стежки», повістях «Основи суспільності», «Для домашнього огнища», «Великий шум» світ зображено крізь призму персонажного бачення, а дескрипція сконструйована на основі галюцинацій, марень, фобій героїв).

В іншому робітничому оповіданні з бориславського циклу «Вівчар» звернення до природи (навіть короткочасне) також пов'язане з любов'ю, дружбою, розчаруванням, із неможливістю виконати те, про що мріялось, неможливістю повернення.

Подолавши межову ситуацію, залишивши позаду старе патріархальне життя, персонаж ніби роздвоюється, одне його «я» живе у просторі нового теперішнього (підземна копальня, атрибутами якої є духота, нафтовий сопух, темна, важка, немилосердно тверда земля, що «глухо гуде і стогне <...>, мов плаче і грозить» [т. 21, с. 64]), а інша частина душі назавжди залишилася у старому світі полонинських споминів: «Його душа була тепер у атмосфері поезії, серед живої природи, чутливої та видючої, і він боявся образити її, бо був в її власті. — Гарно там у нас! Ой господи! <...> Вийдеш у полонину — зелено довкола, тільки головатні тулять до землі свої білі головки, мов цікаві очі визирають з-поміж трави та моху. Холодно. Вітер тягне. Дихаєш широко повними грудьми. Все довкола пахне, все так і дихає на тебе здоров'ям і силою. Внизу ліс оперізує полонину чорною стіною, а над тобою піднімається круглий шпиль гори. Тихо довкола» [т. 21, с. 66]. Потривожена уява вівчаря «розвертає перед ним усе нові образи, а найрадніше чудові, тихі, ясні образи полонини, лісів, овечої турми і всіх нехитрих пригод вівчарського життя. Кинений долею в глибоку підземну штольню, він чує сам по собі, що ті давні дні минули без повороту» [т. 21, с. 69]. У формі монологу-спогаду, що нагадує потік свідомості, персонаж наповнює простір підземелля образами своєї уяви («Люто б'є дзюбаком, лупає глину великими куснями, в мріях бореться з ведмедем» [т. 21, с. 66]) та пам'яті: «Вівчарські окрики лунають по темній штольні, перемішуючися з глухим гепанням дзюбака. — А гарно там у нас у горах, у полонині! Ой гарно! Делікатно! Не то, що тут у вас, бодай ви...» [Там само]. Змістивши сюжет твору зі сфери зовнішньої у внутрішньо-психологічний простір персонажних

спогадів, сновізій, Франко актуалізує мотив самотності та відчуження, акцентує увагу на проблемі внутрішньої міграції. Закинений силою нових обставин у нове й чуже для нього середовище, персонаж утікає у світ минулого: «Але се старе живе в його споминах; із нього лишилося ще стільки, щоб поетичним чаром заповнити і оживити пітьму і самоту нового життя. Так не раз сонце зайде за хмару і з усеї пишноти літнього дня, з усього багатства світла і кольорів лишиться лише стільки, щоби золотим сяєвом обілляти крайчики важких хмар, що нависли над заходом» [т. 21, с. 69]. І вівчар, щоби розбити самоту і темноту теперішнього, «любується тими думками, гуторить про них і з глиною, і з дзюбаком, і з порожнім тиблем, і з сокирою, — бо тільки й усього його товариства тут у глибокій безодні» [т. 21, с. 66]. Дослідник часопросторової проблематики В. Топоров зауважив: «Фізична тіснота, осягнувши якусь межу, починає захоплювати і духову сферу: в ній теж ніби індукується тіснота, утискання думки починає пригнічувати людину, відгороджувати її від тих смислів, які — з кожним новим проривом до них — розширюють простір. Шукаючи порятунку, людина інстинктивно шукає простору»¹⁸⁴. Якщо простір відкритий, дає змогу реалізувати свою свободу, то досягається ефект гармонії. Якщо ж цей зв'язок перервано, то виникає ситуація певного психодуховного вакууму, простір наповнюється відчуттям пустоти, самотності, нудьги, загубленості.

Цей невловимий зв'язок і прив'язаність до окремих місць, що набувають для персонажів статусу сакрального чи, навпаки, «нечистого» простору, дуже точно відтворив у повісті «Довбуш» Гнат Хоткевич. Майже п'ять сторінок займає у творі зворушливий ретроспективний монолог-сповідь Олекси перед гірською природою. Кожен образ, ніби окремий кадр кінофільму, пробігає перед очима вмираючого опришка, викликаючи бурю емоцій, нездійснених мрій та високих задумів: «І поплелися, понеслися перед остеклілими очима ватажка довгою низкою всі оті гори, якими так любив ходити й приріс до них кожною частинкою серця свого. Нарисувалися панорамою, пройшли танком і кожна з них зазвучала окремо <...> відспівала останню свою пісню умираючому ватажкові»¹⁸⁵. І в творах Франка, і в прозі Хот-

¹⁸⁴ Топоров В. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского / В. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное. — М. : Прогресс-Культура, 1995. — С. 516.

¹⁸⁵ Хоткевич Г. Авірон; Довбуш : повісті, оповідання / Гнат Хоткевич ; [упоряд., авт. післямови та прим. Ф. Погребенник]. — К. : Дніпро, 1990. — С. 439.

кевича ретроспективні пейзажі — це особлива сторінка природного простору, котра існує в уяві персонажів (як вони її знали, відчували, любили) аж до смерті: «Хто б не був ти, то коли раз бачив ту лінію контурів гір — вже ніколи її не забудеш, — висновує Хоткевичів Довбуш, — І в житті згадаєш, як найкращий свій спомин, і на постелі смертній, як жаль невсипущий, що розстаєшся з тою красою і ніколи вже більше її не побачиш»¹⁸⁶.

Особливо тяжко розставатися із рідними місцями людям, прив'язаним до землі, тим, що живуть із нею одним ритмом: чи то дико-свобідним, стихійним (як Хоткевичів Довбуш), чи то циклічно-хліборобським (як персонажі Франкових бориславських оповідань). На цьому акцентує і Б. Лепкий, вивівши в оповіданні «Дочекався» тип дбайливого господаря Миколишина, котрий перед смертю «тільки очима водив довкола. Хотів тих піль, тих нив, тих лісів набрати якнайбільше в свої очі, щоб з ними йти там, де їх, може, не буде... З ниви на ниву літали його полинялі зіниці, немов прощалися з кожною скибою, з кожною грудкою землі...»¹⁸⁷

В оцій архаїчній прив'язаності до матері-годувальниці невидимими нитками, «що проймають душу таким невисловленим болем, коли їх приходиться рвати»¹⁸⁸, письменник убачав джерело національного безсмертя, бо «поки ми маємо свою рідну землю, поти й не пропали, а втратимо її, то рознесуть нас вітри, як осінні листя...»¹⁸⁹ Він любив землю «не лиш тому, що вона родила зерно, але ще більше тією стихійною, по предках-хліборобах одідиченою любов'ю, котрої ані зрозуміти, ані позбутися не міг. Ніби вона силою дихала на нього, і під впливом того подиху ставав він здоровішим, свіжішим, позбувався непевності й тривоги, почував себе потрібним на світі»¹⁹⁰.

Безперечно, Лепкий не ідеалізує село, не дивиться на нього крізь романтичні скельця (і це підтверджує у вірші «Я не дивлюся на село»), розуміє, що, «мабуть, і село не таке то вже сильне та без нервів, як собі в місті гадають»¹⁹¹, навпаки — воно тільки зовні спокійне, звичайне, а під сільськими стріхами криється стільки «тихих драм», що «можна би перестрашити не одного психолога»¹⁹², та є щось у красі сільської природи, що «приваб-

¹⁸⁶ Там само. — С. 136.

¹⁸⁷ *Лепкий Б.* Твори. — Т. 1. — С. 407.

¹⁸⁸ Там само. — С. 267.

¹⁸⁹ Там само.

¹⁹⁰ Там само. — С. 266.

¹⁹¹ Там само. — С. 286.

¹⁹² Там само. — С. 291.

лює до себе, хоч селяне буцімто цієї краси не чують і не бачать»¹⁹³. Окрім цього, лише селянин для Лепкого є «первородний, правий син // Природи, волі і життя»¹⁹⁴. Його життєва філософія проста: він «чи в долі, чи в недолі» не зневіряється ніколи «в себе самого, // В свої гадки, в свою роботу» і «серед праці, серед поту // Спокійно перейде дорогу // Від лона матері до гробу // І передасть в землі утробу // Знеможене, безсиле тіло // З тим переконанням, що діло // Своє зробив»¹⁹⁵), його «серце чисте, як в дитини, // Любові повне»¹⁹⁶. Він — частина землі, святої, без облуди, а тому «вона про нього не забуде!»¹⁹⁷

Одірвані від землі, мешканці міст утрачають важливу духовну опору, бо «хата — це вигода, а поле — життя»¹⁹⁸. Топос хати у Лепкого з негативною, від'ємною семантикою, асоціюється з обмеженням інтимного простору, свободи: стіни давлять, гнітять, там обсідають чоловіка «думи, вампіри крилаті», повисає «гранітною скалою» сум, та «плаче серце кволе», тому письменник закликає: «Кидай хату, йди на поле!»¹⁹⁹ В опозиції до хати стоїть *топос поля*, що для письменників-модерністів має дещо ширше значення, ніж просто частина певного краєвиду. Воно безмежне, як і людська душа (в подібному ракурсі потрактовано й образ моря). «В полі вічний вітер грає», полем вільно літають «мислі», полем ходить смуток, нудьга, душа, тінь, осінь і заводить, у полі «плуг оре нову долю»²⁰⁰.

Про морально-етичну вартість етноприроди згадував Б. Лепкий в оповіданнях «Мій товариш», «Старий двір».

Франкові персонажі постійним пригадуванням намагаються осягнути повторного переживання насолоди від спілкування з природою рідних місць. Простір пам'яті — сакральний, ідеалізований, романтизований, лірично наповнений.

¹⁹³ Там само. — С. 286.

¹⁹⁴ Там само. — С. 160.

¹⁹⁵ Там само.

¹⁹⁶ Там само.

¹⁹⁷ Там само.

¹⁹⁸ Там само. — С. 267.

¹⁹⁹ Там само. — С. 161.

²⁰⁰ Подібні мотиви непоодинокі й в «молодомузівській» поезії. З цього приводу О. Шегеда зауважила: «Суб'єкт лірики “Молодої Музи” прагне віднайти щастя й гармонію сам або з коханою за межами людського суспільства, найчастіше — біля моря. Ця втеча, як правило, так і не реалізується, а щастя лишається недосяжним: воно або вже в минулому, або лише у мріях про майбутнє. Такий тип ліричного “я” відображає відповідну естетиці декадансу концепцію світовідчуття поетів “Молодої Музи”» (Шегеда О. Модерністські тенденції у поезії «Молодої Музи». — С. 6).

У бориславських творах інтроспективні дескрипції неіндустріалізованої підгірської природи оприявнюють Франкові спроби залучити до реалістично-натуралістичного пейзажкреативного інструментарію техніку асоціативного монтажу, сугестії, синтезу, розгорнутої метафори й символу. Пейзажі пам'яті, уяви й сну залежать од інтенсивності, тривалості й важливості переживання фізичного й розумового «я» суб'єкта, вони є інформацією не про місцевість, а радше сигналізаторами психо-духового стану персонажа. Такі квазіописи, подані з перспективи героя чи автора, репрезентують світ у категоріях можливого й бажаного. У них внутрішнє наповнення, експресія превалює над зовнішньою формою, художність над документальністю. Дескрипції утрачають свою виразність, стають символічними, активізують уяву, асоціацію.

2.4. ПЕЙЗАЖИ УЯВИ У НОВЕЛІ «ВІЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ»: АСОЦІАТИВНО-МОНТАЖНА, СИНЕСТЕЗІЙНА МОДЕЛЬ ХУДОЖНЬОГО ЧАСОПРОСТОРУ

*Все те не очима бачу, а в душі воно живе,
все на крилах із гармоній світла й запаху
пливе.*

Іван Франко. Ніч. Довкола тихо, мертво

Особливим різновидом психологічно-імпресійного пейзажу є настроєво багаті музично-малярські дескрипції у новелі «Вільгельм Телль», датованій 1884 р. І. Денисюк влучно назвав твір «настроєво-психологічною новелою»²⁰¹, позаяк сюжет спрямовано у внутрішній простір переживань персонажа. За словами літературознавця, «тут ідеться про особливий, ліричний спосіб розкриття характеру у такому специфічному “розчині” як музичні переживання чи пейзаж»²⁰². «Пластично-опуклі, мальовничо-візуальні й водночас звукові, вони особливо настроєві»²⁰³, — зазначив франкознавець. Подібні дескрипції названо *синестезійними*, позаяк вони є результатом «плюралістичної перцепції» або так званого кольорового слуху (*англ.* colour hearing, *нім.* Farben horen, *фр.* audition coloree), синопсії — кросмодальної ілю-

²⁰¹ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. / І. О. Денисюк. — 2-ге вид. — Львів : Науково-видавниче т-во «Академічний Експрес», 1999. — С. 142.

²⁰² Там само. — С. 141.

²⁰³ Там само. — С. 142.

зії, що поєднала образи з різних «сенсорних модальностей», а також сенсорну сферу й несенсорну.

Основним індикатором настроєвості у творі є музика, що володіє сугестивно-гіпнотичними можливостями²⁰⁴, забезпечує проникнення в інтим душі, апелює до настрою, фантазії, відчуття, «грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить із несвідомим» [т. 31, с. 86], себто балансує на межі уяви, пам'яті, сну. Музика провокує появу внутрішнього пейзажу-експресії або «пейзажу душі», в якому етоси й топоси зливаються.

У розвідці «Із секретів поетичної творчості»²⁰⁵, аналізуючи роль «вищих і нижчих зміслів» у поетичній творчості, Франко зауважив, що доменею музики є «глибокі та неясні зворушення», своїми акордами вона «викликає в нашій душі такі ефекти, яких не може викликати говорене слово» [т. 31, с. 90]. Цю музику письменник назвав символічною: репродукуючи звукові явища природи, вона добирає відповідні інструменти й тони, гармонізує їх своїм темпом і мелодією. «Мелодія, — за словами Франка, — се певне симетричне згрупування музикальних фраз, котре вже само собою, своїм пов'язанням тонів викликає в нашій душі напруження, зацікавлення, степенує його і вкінці доводить до стану оглядного спокою і втишення. Темп же додає тій мелодії виразу живості або поваги. <...> Послугуючися всіми тими способами, музика, не виходячи з границь артизму, не роблячись клоунською еквілібристикою, може панувати над дуже широкою скалею явищ зверхнього і нашого внутрішнього світу» [т. 31, с. 91]. Поет, щоб осягти такий сильний психологічний ефект, мусить «вдертися в чисто музикальний обсяг, в домену неясних почувань, загального душевного занепаду, що не проявляє себе ніяким фізичним болем, а проте мучить і знесилює душу, мов почуття якогось великого лиха» [т. 31, с. 92].

У новелі «Вільгельм Телль» Франко показав, як можна передати через звуковий та візуальний образ те, що не надається до ословлення, невловиме й, певною мірою, непізнаване — вузол емоцій, «живі нерви». Пейзажно-музичний малюнок є способом умовно-художньої реконструкції психіки героїні.

²⁰⁴ Музика здатна викликати «тривкий» психологічний ефект, подібний до нірвани чи сну: робота верхньої свідомості послаблюється, й асоціації легко, без ніякого напруження, з'являються в уяві, зчіплюються у цілісну «фотографію» настрою людської душі, стають її еманцією.

²⁰⁵ Праця опублікована 1898 р., аналізована новела — 1884.

Зовнішніх дій, деталей у творі обмаль, тож ця новела зворушує читача «образом моменту» — враженнями Олі від вистави. У міському театрі, де слово, музика, малярство, танець, міміка, жест творять особливий синтез, атмосферу чи ілюзію іншої реальності, розгортається настроєво-психологічна драма. Увертюра до опери Россіні «Вільгельм Телль», сконденсовано передаючи драматичний розвиток дії, поступовий перехід од пасторально-ідилічних образів до буряних, героїчних, ферментує розвиток внутрішнього сюжету, що розгортається у просторі свідомості героїні. Як і в творі О. Кобилянської «Impromptu phantasie» (1894), омузичнення прозового твору стає одним із виявів уваги до внутрішнього світу героїв, а з іншого боку, музична складова художньої структури спрямована насамперед на підсилення емоційної складової²⁰⁶. Музика сугерує автопсихорефлексію персонажа.

У творі присутні настроєво різноманітні вербальні пейзажі (ідилічні, передгрозові, пекельно буряні та знову сонячні, утопічні), суголосні відповідним оркестровим партіям і настроєвим хвилям. Спочатку під впливом могутніх, стрійних акордів театрального оркестру, що «потрясли цілим організмом молоді дівчини» [т. 16, с. 195], з'являється в її уяві образ панорамного сонячного пейзажу²⁰⁷, гармонійного з портретом кавалера — такого ж «гарного, як той краєвид», такого ж ніжного, «як те сонячне тепло», такого сердечного і милого, «як ті пісні чудові...» [Там само]. Звук генерує нові смисли, тони й акорди сугерують у свідомості експресивну, мерехтливу шкалу барв, візуально-зорових образів, картинно й пластично оформлених. Сам суб'єкт «все те не очима бачить», звукообрази з'являються в «розколісаній уяві». Музика загострює зорові та слухові галюцинації. І це вже над-слух і над-зір, спрямований до трансцендентної сфери. Йдеться, отже,

²⁰⁶ Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — поч. XX ст. (проблеми естетики і поетики). — С. 112.

²⁰⁷ До слова, у цьому творі оприсутнені чотири основні елементи ідилічного (навіть ідеального) пейзажу, навколо яких концентрується розгортання внутрішнього сюжету: *небо* — «тепле, темно-голубе <...>, тихе, глибоке, без хмарочки», *сонце*, що «сипле золотим промінням додолу, не надто жарко, немов ніжно-розкішно цілує землю-красуню», «тиха, могутня» *ріка*, «темно-зелені, цвітисті луки і шумлячі діброви», височенні *гори*, що «у віддалі синіються кришталевою стіною». До зорових долучено слухові образи: «зі всіх боків чути чудові пісні» [т. 16, с. 195]. Попри позірну імітацію реальності, тут використано принцип довільності опису, який лише маркує риси світовідчуття суб'єкта.

про особливо глибоке (а не звичайне, поверхнєве) прислухання героїні до себе. Звуки оркестру мають колористичне й емоційне забарвлення, вони, за словами Г. Башляра²⁰⁸, є трепетними, ефемерними образами, що привідкривають таємниці глибини — того, що лежить по іншу сторону чуттєвого, мультисенсорного сприйняття. Із закритими очима людина слухає по-іншому, в тихому пориві екстазу виходить поза межі своїх можливостей — вона відкрита на свій внутрішній голос. Складними механізмами оніричної поетики письменник вводить персонажа в містичний простір фантазії, створений музичною медитацією. Франко, послуговуючись явищем синестезії, апелює до «аудіальної уяви читача», розколисує ейдоси та миттєво фіксує (подібно до малярів-імпресіоністів) зміни психологічних реакцій під дією музики.

Франко нанизує й інтенсифікує звукові ефекти, вводить контрасти, дисонанси, послуговується градацією руху, концентрацією та розширенням простору, накладанням просторових вертикалей і горизонталей задля акумуляції психонапруги, драматизації, психологізації та символізації зображення. Письменник скористався «грою кольорів у природі, щоб охарактеризувати зміну людського чуття», адже, на його думку, (ословлену в трактаті «Із секретів поетичної творчості»), «є се звісна поява, що в добрім настрої чоловікові вся природа видається ясною, всміхнутою, свіжою і веселою, а в пригнобленні — понурою, темною, хорою» [т. 31, с. 100]. Таке зближення природного й людського ґрунтується на властивостях нашої свідомості образно засвоювати явища навколишнього світу, вливаючи в них свій зміст і знову їх сприймати олюдненими.

Тут зазначимо, що передчуття бурі з'являється у героїні ще вдома: перед виходом у театр дівчина зізнається: «але я чогось така неспокійна, тривожна, якісь такі чуття в мені підіймаються, що й сама боюсь заглянути їм в очі» [т. 16, с. 194]. Ці настрої молодий чоловік називає «бабськими капризами», на які «музика якраз найкращий лік» [Там само]. Однак справдилися таки Оліні побоювання («А як музика власне зміцнить, прояснить ті чуття?» [Там само]). Те, що не давалося логічним поясненням і розумінню, під впливом оркестрової партії швидкими темпами набрало чітких обрисів. Напружений музично-малярський супровід

²⁰⁸ Башляр Г. Избранное : Поэтика пространства / Гастон Башляр ; [пер. с фр.]. — М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — С. 86. — (Серия «Книга света»).

стає засобом унаочнення складних психологічних процесів апробації на справжність особистих і суспільних ідеалів.

Музика загострює емоцію і, зрештою, виникає пластичний образ (як синтез першого і другого): «Широка ріка звужується, — грізні пошарпані скелі стісняють її. Хвиля, сперта і спінена, розбивається об кам'яні брили, що вистирчують зо дна ріки. Погідне небо помрячилося. Темні хмари засіли на сніжних чолах гір і перекидаються гнівними словами громів; часом чорні їх лица блискають огнем ненависті» [т. 16, с. 195]. Франко накладає просторові вертикалі й горизонталі, одночасно оприявнюючи складну діалектику безконечно глибокого (людська душа) й широкого (панорамний пейзаж).

Дисонанс, що так різко ввірвався у музичну та душевну ідилію, руйнує образ галантного кавалера та формує новий — чужої людини.

Степенуючи музичний ритм, Франко доводить його до кульмінації. Оля чує «пролазливий свист» оркестру: «...тони клекотіли і мішалися, як вода, кипуча в невеличкім кітлі. Баси гуділи, мов громи; скрипки квилили, мов чайка над затопленим болонням; флейта свистіла, мов вітер між кручами; м'які флажолети стогнали уривано, мов конаючий. Все тремтіло і бурлило» [Там само].

Неясна й невловима, але надзвичайно сильна за емоційним впливом «проймаюча пекельна музика погрузила її нараз у темну безодню, в котрій реве, бурлить і скаженіє віковічна боротьба елементів» [т. 16, с. 195—196]. Музично-малярський супровід є засобом драматизації, психологізації, ліризації та символізації зображення внутрішньопсихологічних «збурень». Звуки вібрують емоціями, ретранслюють у всій складності й поліголоссі ритм Всесвіту й індивідуальний ритм буття жінки. У такий спосіб вибудовується символічна модель макросвіту, де верхнім сферам відповідають ідеально-ідилічні, «атараксійні» дескрипції, у яких превалюють чисті, високі, ніжні, м'які, ефірні тони, а інфернальний простір абсолютного низу зображено в згушеній, темній і кривавій кольорогамі. Промовистий і символічно наповнений образ віковічної безодні — це первозданний хаос та непізнані глибини людської психіки, ті підземні коридори, до яких рідко потрапляє світло. «На одну долю секунди впаде у ці темниці кривава блискавка і тоді зі страхом та жахом закриваємо очі, бо усвідомлення тих речей розриває наш мозок»²⁰⁹, — стверджував польський модерніст Станіслав Пшибишевський.

²⁰⁹ *Przybyszewski S. O «nową» sztukę / Stanisław Przybyszewski // Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski / [oprac. M. Podraza-Kwiatkowska]. —*

Ритм зміни музично-малярських картин моделює процес розгортання внутрішнього простору переживань Олі, її поступового й невпинного наближення до стану прострації; падіння у темну безодню позасвідомого.

З іншого боку, через музику, що долучає до світу трансцендентного, Оля відчула свою малість, а звідси — безпорадність, страх перед безмежною величчю Всесвіту: «вона чула себе незначною порошинкою, одним атомом серед того розбентеженого моря. Грудь її хвилювала приспішено, віддих зробився скорий, нерівний, уриваний, лице покрила смертельна блідість» [т. 16, с. 196].

Набравши танкового розгону, звуки поривали Олю із собою і несли туди, де, за словами Богдана Лепкого, «всякий митець, забувши про доземне, хоч на мент один зазирає вічному у вічі. А зазирнувши, або сил набирає нових, або безсило валиться на землю»²¹⁰. Таким чином у музиці розчинилися глибоко інтимні мотиви та ще щось більше, таємниче, містичне, щось зі світу надчуттєвого, трансцендентного. Пейзажно-музичний сплав оголює особливу реальність — нематеріальну, абстрактну, ірраціональну. Міфотопіка безодні у творі виражає дисгармонію міжперсональних взаємин молодій пари, їхню несумісність («Так отсе він, її молодий ідеал! Так отсе той чоловік, котрого вона полюбила власне за те, чого він тепер цурається, і то якраз задля неї! Але ні, він цурається своїх світлих замислів і великої праці народної не для неї, а для того, що в серці його або погас, або й ніколи не палав святий огонь любові для народу. А він тільки ставить її як щит, котрим хоче закрити свою власну безхарактерність і трусливість!» [т. 16, с. 199]). Музика зриває маски: під впливом модуляцій мелодії, ритму, поєднання тонів різних інструментів, увиразнився глибокий контраст між образом Олиного нареченого і героїчною постаттю Вільгельма Телля (центрального персонажа вистави).

Спостерігаючи сцену визвольної боротьби швейцарського народу за «освободження своєї вітчизни» [т. 16, с. 198], Оля надихається поривами, мужністю, величчю: «...її сумне, задумане личко випоходилося, зяріло рожевим рум'янцем. Її очі блищать, її груди б'є високо, — їй починає робитися тісно в тій душній, га-

Wyd. drugie rozszerzone. — Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdansk : Zakład narodowy imienia Ossolinskich, 1977. — S. 401. — (Seria Biblioteka narodowa).

²¹⁰ Лепкий Б. Твори: у 2 т. — Т. 1 : Поезія ; оповідання і нариси ; історичні повісті / Богдан Лепкий ; [упоряд., автор передм. та прим. М. Ільницький]. — К. : Дніпро, 1991. — С. 113.

рячій атмосфері, немов серце її виросло і преться на свободу, до сильніших почувань, до кращих вражень, до великих діл посвячення й любові народної» [т. 16, с. 198]. Героїня нарешті усвідомила: перед нею постала проблема вибору між особистим щастям і суспільним покликанням та неможливість поєднати ці два моменти з людиною, байдужою до громадських справ²¹¹.

Образ її тихого сімейного щастя переходить зі сфери бажаного у простір нездійсненого: «...вона чула тільки тони, чаруючі, могуті навіть тоді, коли ледве бриніли, мов пчілка між стебельцями, мов річка по дрібних камінчиках. Тінь-тінь-тінь-тінь — капав акорд за акордом брильянтовими краплями, — і Оля почула немов подув теплого леготу весняного, немов ніжні, тихесенькі голоси дитячі, що так глибоко, так солодко гомонять в її серці. Вона бачить себе в опрятній, чистенькій світлиці, з вікнами до сонця, з цвітучими фуксіями й азаліями на вікнах, з зеленими пачосами плющу на стінах» [т. 16, с. 196]. Невиразні, але такі бажані «тихесенькі голоси дитячі» набирають чіткого візуального образу: «наш Стефанко уже всміхається» [т. 16, с. 196—197]. І доповнює все це тихесеньке квиління скрипки-чарівниці та жалібний плач флейти, що простягає свої тони, «мов тоненьке павутиння жалоби понад цілою землею <...> за утрачене щастя людське» [Там само] — психологізовані метафори втраченої мрії сімейного затишку.

Така складна асоціативна побудова твору на межі сну, мрії, гри фантазії та дійсності забарвлює його імпресіоністичними, експресіоністичними, навіть сюрреалістичними рисами. Струмінь ліризму, інтимності вривається через музику в твір, наближає його до поезії в прозі.

Музично-малярські образи, майстерно імплантовані в текстову тканину твору, надають йому ритму, підвищеної настроєвості, будять певні смисли, асоціації. Тут пейзаж уяви у різних настроєвих модуляціях окреслює ландшафт душі героїні. Отже, йдеться про особливий сплав барви, мелодії, відчуттів та почуттів, перетікання зовнішніх вражень у внутрішній психологічний простір. Такий тип синестезійної дескрипції містить ознаки суб'єктивно-психологічного та ідейно-трансцендентного, символічного, уявно-фантастичного, онейрично-візійного описів.

²¹¹ Переважно таку дилему Франко ставить перед чоловіками-інтелігентами і вирішує її шляхом складного психологічного аналізу внутрішньої драми.

**2.5. АЛЕГОРИЧНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ
«ПРОСТІР ПЕРЕЖИВАНЬ» В ОПОВІДАННЯХ
«МАНІПУЛЯНТКА», «МІЖ ДОБРИМИ ЛЮДЬМИ»**

Сильним психологічним маркером позначено і дескрипції природи в оповіданнях «Маніпулянтка» й «Між добрими людьми». Обидва твори прикметні посиленням уваги до жіночих «просторів переживань».

У «Маніпулянтці» психосемантизовано описи ідилічного (золото-рожевого, блискучого, запашного, теплого) пейзажу весняної природи та буряного, тривожного опису урбаністичного простору Львова. Обидва пейзажно-настрєві малюнки ситуативно обрамовують психопортрет молоді панни Целіни. Завіконний пейзаж весняної природи несе семантику повноти життя, «шумної» молодості, свіжості, виражає прагнення спокою, розслаблення, безпеки і забуття («Що там будущина! Що там минувшина! Якось-то воно все буде! Целя почуває в тій хвилі тільки одну приємність, яку нам чинить правильне биття власної крові, тепло власного тіла, м'який дотик власної шкіри, почуття здоров'я, сили і свіжості власних мускулів» [т. 18, с. 34]). Пейзаж проникає в інтер'єр помешкання, нав'язує до ідилічно-фантазійного образу Целіниної мрії — «тихого гнізда» («маленький домок з маленьким огородем у малім місточку, квітки перед вікнами, стара служниця в кухні і тиха, самотна світличка» [т. 18, с. 36]). Позитивну семантику відродження сил із власних джерел акумулює картина короткої, літньої бурі, подана не через об'єктивне зображення природної стихії («революції в природі»), а в індивідуальному перцептивному процесі самого персонажа. Целіна «в хвилях утоми, мов суха губка, отворює тисячі порів і очок і всисає ними нові вражіння, всисає цілий безмір зовнішнього світу, краси природи і людського життя, щоб наситившись тим різнобарвним матеріалом, розпочати відтак нову працю в спокійнішим темпі і з новою силою» [т. 18, с. 71]. Пейзаж весняної природи асоціативно в'яжеться з описом фізичного здоров'я і живого темпераменту, ентузіазму, веселості, оптимізму жінки. На протилежному полюсі цього зіставлення: замкнена «клітка» бюро — машина, що «звільна і систематично висисала молодість, жвавість і свіжість працюючих у ній женщин» [т. 18, с. 60], виснажувала фізичні сили, енергію, розум і викликала втому, обриднення, нехіть, відчуття порожнечі.

Передгрозова дескрипція лабіринтизованого міста руйнує образ спокою і задоволення, відтінює гостру, задушливу, неприєм-

ну хатню атмосферу та нагнітає передчуття тривоги, страху й небезпеки. Різні хвилі «нервового роздрознення», «розбурханого чуття» унаочнено в динамічних, живих, виразних *пейзажах-консонансах і дисонансах* (сонячному, передгрозовому й буряному), а мрії, бажання героїні упластичнено в сновізійних *пейзажах уяви*: «Бачилось їй, що бродить посеред непрозорих туманів теплої і рожево забарвленої мли, серед якої треба було віддихати глибоко, повними грудьми, і що, перебродивши її, побачить зараз якісь нові, широкі і чудово прекрасні горизонти, про які тепер не має ще ніякого поняття» [т. 18, с. 56] або ще: «Здавалось їй, що вона гнучка, хитка тростина, що стоїть по коліна в воді при березі бистої ріки. Звільна хитається тростина, колисана легкою хвилею, стиха шелестить, вторуючи своїм посестрам, і задумано глядить на могутні байдаки, сухе галуззя, диких птахів і людські трупи, що пливають тут же повз неї на каламутних хвилях. Куди пливають і пощо? Хто би там допитував! А хто знає, може, в найближчій хвилі один із тих пливучих величезних предметів, попхнутий яким-небудь випадковим штовшком, зачепить, зімне, зломить і з корінням вирве слабу, хитку тростину?..» [т. 18, с. 72] та наприкінці, як узагальнення першої (романтично-ілюзорної) і другої (пасивно-фаталістичної), позицій: «Життя видалось їй таким тяжким, небезпечним і зрадливим, як тому, хто заблудився в лісі, повнім гадюк, вовків і отруйного сопуху» [т. 18, с. 87].

Усі три дескрипції скомпоновано засобами галюцинаційної поетики (із залученням асоціацій, натяків, сугестії, символів, діалогізованого мовлення). Перший пейзаж уяви вжито для означення сфери романтичних ілюзій, ірраціонального й чуттєвого (як і в романі «Не спитавши броду»), другий аквапейзаж у символічному плані корелює з архетипним образом ріки життя (як і в гуцульському творі «Як Юра Шикманюк брів Черемош»). Він акумулює значення фаталізму й приреченості людини на поневіряння у життєвому вирі. Крайніми виявами такої позиції є фантазійний образ дикого пралісу (простору загрози) та негативно маркований образ болота (пекла-безодні) з каламутними хвилями, куди фатальне колесо долі невідворотно й магнетично затягнуло свою жертву — Целініну подругу Олю.

Пейзажні елементи оприсутнено і на рівні «анімальних» портретних характеристик героїв як відавторські або персонажні коментарі (Целіна — «горобчик», «миша» (акцентована її беззахисність), пан Темницький подібний до «гладкого кота», Семіон Стоколоса — «п'явка», «гадюка», «орангутанг») та в складі антро-

понімів («Кароліна Пташок»). Тож в оповіданні «Маніпулянтка», як і в новелі «Вільгельм Телль», розвинуто антропоцентричний вектор зображення природи. Психологізованими дескрипціями (консонансами, дисонансами, портретотвірними) окреслено внутрішній «простір переживань» героїні, еквівалентизовано та опредмечено її мрії, бажання, страхи, пристрасті, життєві шукання. Словесний пленер сконструйовано засобами імпресіоністичної (увага до світла, кольору, запахів, яскравості та повноти переживання миті «тут-і-зараз»), реалістичної (принцип контрастів), романтичної (символ, сугестія, асоціація, натяк) поетик. Семантика описів природи оптимістично-вітаїстична, мрійлива (на початку твору) й загрозливо-трагічна (наприкінці). Символічно-алгоритичні картини природи містять широкі філософські узагальнення про долю/недолу людини.

В оповіданні «**Між добрими людьми**» психологічний пленер має подібну структуру. Є простір «свій», позитивно маркований (Райський куточок біля Сяну — місце прогулянок, романтичних побачень молодої пари) та «чужий» (заплутані лабіринти міста). У творі майже немає пейзажів як таких, натомість через спостереження в природному пленері, осмислено закони космічного суспільного життя («Я не раз бачила, як галузка, відірвана від дерева, пливе по воді, доки не попаде в крутіж. І тут ще зразу пливе вона спокійно, описує далекі круги; але чим далі, тим круги вужчі, рух її швидший, поки течія не змеле нею і не кине в спінене гирло, де вона й пропадає. Чи винна гілка, чи винна вода, що так воно діється?...» [т. 18, с. 226]). Подібні аналогії наведено у вступному роздумі арештанта в оповіданні «До світла» (1890). В обох творах філософія природи тісно корелює з онтологією людини, питаннями її екзистенції, приреченості на постійні «тріумфи й упадки». Природу потрактовано як фаталістичну силу (вир, крутіж), якій людина безрезультатно опирається. Превалює песимістичне, пасивно-відсторонене спостереження, що граничить зі зневірою, розчаруванням (у «добрих» людях, в собі). Вдивлення Ромці в ріку відкриває психологічну і філософську глибину речей (прийом віддзеркалення). Тенденція до алгоритичного осмислення та порівняння природного й людського світів виявляється і в таких творах, як «Щука», «Odi profanum vulgus», «Рубач», «Будяки», «Великий шум», «Гриць і панич», «До світла!» та ін.

2.6. «ПЕЙЗАЖІ ДУШІ» У ПОВІСТЯХ «ОСНОВИ СУСПІЛЬНОСТІ» Й «ДЛЯ ДОМАШНЬОГО ОГНИЩА». «МІНУС-ПРОСТІР» У РОМАНІ «ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ»

У повісті І. Франка «Для домашнього огнища», написаній наприкінці ХІХ ст., знаходимо різні моделі психологічного пейзажу: «розпорошені», деконцентровані описи, консонанси, дисонанси, «хворобливо-нервові» настроєві проєкції, сугестивно-асоціативні, символіко-алегоричні, антропоморфні картини, натяки («поштовхи»). Самі описи докільця міцно злютовані з внутрішнім простором переживань персонажа, його екстремальним хронотопом. Вони є часопростором психосимволічним (на це свого часу звернули увагу франкознавці Б. Кир'янчук²¹² та Н. Тодчук²¹³, дослідивши міфологічні, психологічні можливості хронотопів дороги, пустки, порогу). *Екстремальний часопростір* характеризується певною хаотичністю, одночасною активізацією темпоральних площин минулого, теперішнього, майбутнього й вічного (універсального). Воднораз картина світу персонажа виглядає неповною, позаяк більше активізована його емоційно-чуттєва сфера, і менше — вольова. Посилена увага до проявів психічної діяльності, фізичного стану й емоцій, асоціацій, що зливаються із зовнішніми спостереженнями й миттєвими сприйняттями.

Фантазмагоричні квазіописи сконструйовано за принципом гри уяви з реальністю, свідомого з позасвідомим, раціонального з ірраціональним, зовнішнього з внутрішнім. З огляду на це, Н. Тодчук слушно зауважила: «І топографія вулиць, якими пройшов капітан, і байдужа фіксація будівель на шляху, і глибокі внутрішні сумніви та страждання, душевна боротьба, галюцинації та привиди — усе це невіддільне одне від одного у просторі переживання персонажа, усе це творить фантазмагоричну реальність, у якій занурений капітан у час свого екзистенційного вибору»²¹⁴.

²¹² Кир'янчук Б. Романи Івана Франка 90-х років ХІХ століття : проблема часу-простору : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Б. М. Кир'янчук ; УДПУ ім. М. П. Драгоманова. — К., 1993. — 23 с.

²¹³ Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища» : простір і час / Н. Тодчук ; НАН України, Львів. відділення Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; [відп. ред. Н. Х. Копистянська]. — Львів, 2002. — 204 с. — («Франкознавча серія» ; вип. 4).

²¹⁴ Тодчук Н. Роман Івана Франка «Для домашнього огнища» : простір і час. — С. 155.

Заплутані міські вулиці, туркіт фіакрів, світло ліхтарень, розмиті обриси садових дерев і пішоходів, пустка, холод, вітер — деталі, що виразно окреслюють простір блукань капітана Ангаровича у творі «Для домашнього огнища». У стані повного відчаю, почуваючи потребу руху, темноти, забуття, він прямує «машинально, без свідомості, мов накручений автомат» [т. 19, с. 77] львівськими вулицями до пустого й завмерлого в темряві Єзуїтського саду. Тут домінують патос руху, швидке переміщення по горизонталі, що актуалізує бажання змін, динаміки, втечі; персонаж намагається подолати простір і розчинитися, зникнути в пустці, а разом із цим — позбутися страждання. Природні образи поєднано з елементами урбаністичного простору, топос міста (його обриси) зображено крізь призму природної стихії та емоцій персонажа. У момент «прозріння» він відчуває граничний біль, що веде до смерті, тому прагне опинитися поза його межами. Алегорично-персоніфікований, містифікований образ явища психічного стану постає як щось страшне, небезпечне, демонічне, таке, що провокує героя до втечі, женеться за ним, переслідує його й грозить неминучою загибеллю²¹⁵. Пейзаж підібрано відповідний — надворі «холодна, тиха і темна ніч. Ішов сніг, і його студені клаптики густо сідали капітанові на лице, на очі та уста. Він чув їх дотик, ніби уколи шпильок, та рівночасно почував якусь розкіш в тих уколах. Туркіт фіакрів, що проїжджали в

²¹⁵ В оповіданні «Рубач» нічні демони-страхи також намагаються вхопити своїми кігтями персонажа-мандрівника (вказано на їхнє хтонічне походження — під землею, у безодні), у хвилину його безсилля, простягають довгі руки, щоб «спинити голосне биття серця» [т. 16, с. 216]. У «Місії» па-тер Гауденій сублимує свої страхи, манії і фобії у фантазмагоричне, готично-фантастичне сновидиво містичного пралісу, інтуїтивно прогнозує подальше розгортання драматичних подій. Демонічно маркований топос лісу і в «Некультурній» (1897) О. Кобилянської.

Подібні персоніфікації, містифікації абстрактних психічних понять (як-от: болю, жалю, страху, суму, нудьги, тривоги, туги) властиві поезії письменників-модерністів, для яких ці танатосні істоти-примари стають нерозлучними супутниками, постійно супроводжують їх у безцільному, самотньому блуканні в життєпросторі-пустці (еквівалентами якої є образи неплодних, зимових/осінніх піль — топосів мук, страждання й терпіння, де, за словами персонажа Франкового вірша «Безсилля, ах! Яка страшная мука», «гниль, погані лярви, // де душно, мрячно, пута, знай, дзвенять // і чахне дух серед зневіри й глуму» [т. 3, с. 12]). Актуальність таких мотивів у творчості Франка та письменників-модерністів зумовлена настроями «переломової» епохи кінця ХІХ — початку ХХ ст. загалом, а також індивідуальними обставинами життя поетів.

скаженим розгоні, був йому також приємний, бо, бачилось, заглушував ту бурю, що лютувала в його нутрі, руйнуючи, перевертаючи і вириваючи з корінням усе, все те, що в ній було святе, гарне, улюблене» [т. 19, с. 78]. Драматизм внутрішніх борінь персонажа, експресію його болю загострюють символічні образи зимового пейзажу, що побіч психологічної, містять виразно окреслену філософську семантику, апелюючи до ідеї вмирання природного світу і до його весняного новонародження. Топос зими є символічним корелятом образу смерті, яка сприймається не трагічно, а як закономірність, природна неминучість, тому з-поза рядків твору проглядається тихе примирення персонажа зі своєю долею-фатумом, що принесе йому «визвілля із болю», забуття. Франко, намагаючись унаочнити суб'єктивне, інтимізує й психологізує візуальні, дотикові, кінетичні враження. У творі М. Коцюбинського «Сон» (1904) персонаж, ніби «зацькований звір», також намагається втишити, заморозити своє окривавлене й спустошене серце першим снігопадом. В обох творах земний, природний і внутрішній, психологічний простори дотичні.

Ритм природи й міста розмірений, напівсонний, плавний, одноманітний, уповільнено-розтягнений, суголосний тихому снігопаду, який повільно замітає все, що відбулося із персонажем, заморожує наболіле. Ангарович відчуває спорідненість свого настроя зі стагнацією макрокосму, адже «мікроклімат» його душі також пронизує «зимно»²¹⁶. Безпосередній стан його свідомості унаочнено у прозовому пейзажі, розкрито культ «краси вмирання», естетизації і гіперболізації болю. Дотикові, температурні відчуття охолодження, замерзання, що спочатку з'явилися на рівні мікрообразів снігових «шпильок», актуалізують ідею швидкопроминальності, ілюзорності життя (це короткотривала мить, спалах між буттям і небуттям); акцентують на вразливості кохання, мрії, ідеалу.

²¹⁶ Подібний психофізіологічний стан докладно описано в оповіданні «Рубач», де персонаж зізнається: «мій стан був подібний до сну — тяжкого, болючого, тим більш болючого, що без мрій. Якесь глухе почуття, що блуджу, що не бачу виходу перед собою, що швидше чи пізніше мене покинуть сили в тій страшній самоті, що, може, живцем зроблюся здобичею звірюк, які вітрять кожний запах життя в тім пралісі, — те почуття не покидало мене ні на хвильку, мучило і боліло мене ненастанно, мов тернина, встромлена в ногу. Крім сього одного болючого почуття, я не чув нічого більше — ані жалю, ані надії. Якесь отупіння огорнуло мене і заморозило все, що було в мені людського, крім сього одного напівзвірячого почуття болю і тривоги» [т. 16, с. 216].

Снігова символіка містить амбівалентні значення: білий колір першого снігу, маскуючи брудно-болотяний простір пізньоосінньої природи, очищає, освітлює, відбілює, а тому його семантика злutowана з ідеєю звільнення од психологічної, нервової й фізичної напруги; символізує абсолютний спокій, мир (примирення із долею), дає надію на весняне воскресіння. Водночас білий є смертоносним кольором порожнечі-пустки, безпристрасності, погасання надії. У цьому творі експліковано обидва спектри символічних значень сніжної білизни.

Малюнок графічний, написаний сірим по білому. Контрастна колористика добре відтінює «чорно-трагічні думки» Ангаровича, його хитання між Добром і Злом (боротьбу темних і світлих первнів).

Образ міста та частини його простору — садового закутка — змодельовано засобами імпресіоністичної поетики описовості. Затемнене й розсіяне світло ліхтарень (ефект театральності-сценічного підсвічування рампами), глухе неперервне клекотання фіакрів, голі садові дерева, що розпливалися у густій сніговій завесі — разом ці елементи в'яжуться зі стресовими спогадами персонажа в одну, трохи розмиту, картину. Автор з'єднує «змислову», матеріальну форму/оболонку пейзажу (зоровий аналог) із трансцендентно-емоційною сферою, активізує нові психодуховні смисли, що аж просвічуються крізь саме зображення, роблять його не номінативним, а асоціативним.

Пейзаж холодної, темної, тихої ночі прочитується як тло для розгортання «драми почуттів». Світ капітана постає як динамічна імпресія. Його емоції беруть гору над «тверезим» розумом і логічними доказами; під натиском нічних рефлексій герой не може опиратися ірраціональному, стихійному, інстинктивному пориву. Його стан подібний до нестями, божевілля, хвороби. Інтенсивність психонапруги загострює експресивний пейзаж.

Водночас зауважимо, що капітан Ангарович шукав у міських лабіринтах не тільки заспокоєння для роздразнених нервів, образ міста тут корелює ще й з такими поняттями, як сім'я, дім, себто чимось «гарним та улюбленим», що раптово стало в'язницею, кліткою. Ангарович, блукаючи міськими вулицями та прислухаючись до виру життя, намагався компенсувати відчуття самотності, нестачу тепла «домашнього огнища». Із подібним сприйняттям урбаністичного простору як мікромоделі дому й макромоделі Всесвіту стикаємось у «Перехресних стежках»: «Вся

ся музика многолюдного рухливого міста, особливо в деякім віддаленні, настроювала його (Євгенія. — *М. Л.*) на якусь добродушність, розвивала в його душі чуття якоїсь повноти буття, якоїсь любої домашності, подібне до чуття того чоловіка, що з лісової самоти вернув додому на лоно многолюдної та говіркої сім'ї» [т. 20, с. 183].

Однак капітан не може сповна абстрагуватися од домашніх турбот, відчути магію та магнетизм міського простору, а разом із цим — і гармонію життя. У стані стенічного афекту²¹⁷ він лише поверхово, мозаїчно схоплює образи. Переломлюючись через хворобливо-нервову призму сприйняття, вони наповнюються незвичними асоціаціями, набуваючи сюрреалістичного відтінку. Ось капітан, надумавшись назавжди зробити кривавий обрахунок зі своєю дружиною, останньої миті зупиняється, бо «коли в тій хвилі побачив блиск, який ішов із Анелиного вікна, те мляве лагідне світло, що, проходячи крізь рухливу сітку спадаючих снігових платочків, в його очах набирало злегка пурпурового відблиску, немов було відбите від широкої калюжі крові, — то знов скажений переляк обхопив усю його суть, і він, не застановляючись далі, не озираючись і брязкаючи шаблею об каміння, погнав геть від сеї вулиці» [т. 19, с. 81]. Вихоплений із нічної темряви світлообраз сугерує відповідну асоціацію — широка калюжа крові. Побачивши таку картину, на долю секунди капітан спрогнозував те, що може статися, якщо він увійде у браму свого дому, і вжахнувся сам себе. Цей тип психологічного опису є прогностичним натяком із символічно акцентованою колористичною деталлю (чимало таких дескрипцій подибуємо в романі «Петрії і Довбушуки»). Використання поетики сугестії, натяку сприяло вивільненню позасвідомого, інтимно-особистого. Це наблизило Франкову техніку письма до асоціативного монтажу.

²¹⁷ А ф е к т (*лат.* affectus — пристрасть, душевне хвилювання) — надто сильний і відносно короткочасний за тривалістю емоційний процес (лють, жах, відчай, екстаз), під час якого знижується ступінь самовладання: дії та вчинки здійснюються за особливою емоційною логікою, а не за логікою розуму. Супроводжується різко вираженими руховими та вегетативними проявами та змінами в роботі внутрішніх органів. Розрізняють стенічні та астенічні афекти. Стенічні афекти спонукають до активної діяльності, мобілізують сили людини (гнів, захват та інші) (А ф е к т [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://uk.wikipedia.org/wiki/Афект_\(психологія\)](http://uk.wikipedia.org/wiki/Афект_(психологія)) — Назва з екрана).

Випробовуючи персонажа на людяність (недаремно звучав мотив загнаного дикого звіра), Франко по-своєму вирішив одвічну проблему вибору між Добром і Злом: у гру втрутилося Боже провидіння, що в останню секунду відвернуло персонажа від кривавого замислу: «О Боже, дякую тобі, що ти своєю рукою відіпхнув мене від тої брами, від того порога, через який, переступивши перед хвилиною, я міг би був зробитися Каїном, допуститися вчинку, якого б я сам собі ані тут, ані в майбутньому житті не міг був ніколи дарувати!» [т. 19, с. 82]. У руслі християнської гуманності (людинолюбства) вирішено ситуацію екзистенційного вибору Ангаровича. Однак Франко на цьому моменті не зупинився, він повів персонажа далі — все ж таки той скоїв убивство, боронячи честь дружини на дуелі. Цим автор підкреслив двоїстість і слабкість людської природи, що постійно хитається на терезах між Добром та Злом. Таким сюжетним поворотом Франко також показав, що шляхи, якими Бог провадить людину до утвердження ідеї людинолюбства, є різними. Один із них — через скоєння вбивства, муки сумління, каяття.

Наскільки тісним є зв'язок між настроями, думками, почуттями персонажа, інтенціями автора та вербальними малюнками природи можна побачити на прикладі ще одного психологічного опису, наведеного ситуативно у повісті «Для домашнього огнища» до сцени поєдинку між капітаном та його супротивником — офіцером Редліхом. Психосферу внутрішньої боротьби Ангаровича відтінено окремо акцентованими пейзажними образами: «Було три чверті на восьму. Сніг усе ще порошив. Надворі стояла ще сіра сутінь. Небозвід видавався тісним і, немов величезний капелюх, насунений на чоло, змінював, маскував фізіономію міста. Все виглядало меншим, якимсь дрібним, незначущим. Рух на вулицях Львова був іще слабкий. Головний контингент прохожих становили діти, що поспішали до шкіл» [т. 19, с. 94]. Природу зображено крізь призму снігової завіси, це створило враження розмитості й непізнаності краєвиду. Контури найближчих предметів завуальовано. Простір делімітовано: сіра безодня неба зливається із засніженим горизонтом землі — втрачається враження кінця й початку. В ескізній замальовці сумного зимового пейзажу, пронизаного настроями смутку, ре-зигнації, меланхолії, простір ніби втиснений у землю, небозвід замкнув його й унеможливив рух по вертикалі, до неба (імпліцитно кримінальний замисел або порушення Божої заповіді «не вбий» також закриває можливість духового піднесення). Верти-

каль угору (зіставна з мріями про «вольний простір» та далеким недосяжним щастям) закрита, натомість вона виразно спрямована в абсолютний низ — «до найглибшого коріння» (в серце — осердя болю, жалю й туги). Порівняння образу сірої небесної безодні з серцем виникає на основі ознаки глибини й непізнаності; це дві порожнечі — одна в середині людини, інша — поза нею.

Письменник через натяки-описи підводить до думки про неправильність намірів капітана, підкреслює, що на порозі до стрільниці, де мала відбутися запланована дуель, на нього дожидалося щось «страшне, грізне і неминуче, що <...> за кілька минут, за мінуту, за пару мертвих секунд ухопить його в свою пашеку» [т. 19, с. 97]. На основі стресових фобій і марень персонажа, спровокованих важким психічним зворушенням, відбувається опредмечення емоції страху. У реалістичний пейзаж вмонтовано міфологічний образ пашеки, що є одним із виявів міфологеми безодні-пекла (себто є атрибутом демонічного, містично-трагічного). Вона невідворотно мала поглинути Ангаровича за порогом будинку. Власне, так і сталося. У цьому випадку образ порогу потрактовано як символічно-міфологічний рубіж, що ділить не лише два реальні простори (природний та людський), а виступає уявною межею між гріхом та прощенням. Окрім цього, поріг, мабуть, був межею не зовнішньою, а внутрішньою, психологічною (подолання страху перед дуеллю) та морально-етичною. Тому перед самим «переступом» Ангарович «ще раз озирнувся, бажаючи уловити оком і захвати в душі якнайбільше світла, простору, але мізерний зимовий краєвид і того йому поскупив. Не було що ловити!» [т. 19, с. 98]. Сад перед стрільницею був «пустий і мертвий. Обголені з листя каштани і ясені підносили свої сірі гілляки до сірого неба. На грубших конарях і на пнях лежали смуги і шапки свіжого вогкого снігу. Вся земля покрита була снігом» [т. 19, с. 97].

Простір природи закритий і нагадує пастку. Оклична інтонація звучить як авторське застереження. Імпліцитно вловлюється паралель між образом пустого, мертвого саду (*locus horridus*, *locus angustus* — вузьке, страшне місце, а не *locus amoenus*, *locus spatiosus* — просторе й приємне²¹⁸) й такою ж душею капітана. Голі сірі дерева навіть віддалено не нагадують райське дерево життя, або вертикаль до неба, скоріше навпаки — окреслюють

²¹⁸ Про ці найуживаніші природні топоси згадує Д. Корвін-Пйотровська (*Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису. — С. 165*).

якусь хворобливість, мертвоту в природі. Замість терапевтично-заспокійливої дії, природа інтенсифікує, «збурює» депресивні настрої капітана.

Скоївши вбивство на дуелі, персонаж переступив межу між Добром і Злом²¹⁹. Звичайний реалістичний пейзаж, психоміфологізуючись, трансформується у фантазмагоричний, візійно-галюцинаційний: зникають описи природи, зовнішня реальність перетікає у внутрішній простір («Коли вийшов за браму стрільниці, видалося йому, що з обсягу замешканого світу вийшов у якусь безбережну пустиню» [т. 19, с. 102]). Персонаж уже нічого не бачить і не чує, «занятий тою вбійчою боротьбою, що клекотіла в глибині його душі» [т. 19, с. 105]. Цей світ видається йому далеким, чужим, ілюзійним, перед ним відкривається лише «роззявлена безодня, нічим не заповнена порожнеча» [т. 19, с. 129].

У повісті «Для домашнього огнища» Франко скористався виражальними, сугестивно-експресивними можливостями психологічного опису природи для фокусування уваги навколо психологічної (опис ознак психодуховної хвороби, внутрішнього роздвоєння, станів апатії, меланхолії, страждання, болю), екзистенційної, онтологічної (актуалізація проблем долі/недолі людини, життєвих шукань, вибору, втечі, самотності індивіда), філософської проблематик (діалектики мікро- й макрокосмів, людини й природи, сил Еросу й Танатосу, Добра і Зла).

У повісті «**Основи суспільності**» в подібному психо-сугестивному, онірично-візійному ключі змодельовано дисгармонійний «пейзаж душі» пані Олімпії. В його основі — психоміфологема

²¹⁹ В оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» гуцул також переходить брід. Однак, опинившись у подібній ситуації (обидва персонажі мають намір убити ворога), один повертає назад, а інший, капітан Ангарович, доводить справу до завершення, а опісля «почуває, що те, що було перед хвилиною, що лишилося за ним, се є минувшина, є щось таке, що минуло безповоротно, обірвалося за ним, як міст, підмулений водою, по котрім він пройшов на якийсь новий незвідний берег. Не верне вже там, відки вийшов, не побачить того, що лишив за собою, те, що почнеться в слідуєчій хвилі, буде щось зовсім, зовсім нове. Чи буде зле, чи добре? Не знав сього, не був цікавий знати. Різниця між добрим і злим затерлася в його душі, так як правого і лівого боку немає в безбережній конечності» [т. 19, с. 102]. Франко стверджує ідею відносності таких понять, як Добро і Зло, життя і смерть, себто підкреслює неоднозначність світу загалом, його ілюзорність та ірраціональність. У пейзажах це виражено через опозиції «світла, яскравості та сірості», «тиші — звуків», «залюдненості, наповненості — пустоти», «динаміки — статички», через накладання горизонталей (пустиня) і вертикалей (безодня).

саду як топосу (втраченого) раю²²⁰, де вже солов'ї не співають, а «лящать» і тільки навіюють жах, дразнять хворі нерви. Лімінальна топика саду й парку є лейтмотивною деталлю портрета персонажа, супроводжує героїню на всіх «переламних» етапах її життя. У парку вона вперше закохалася у молодого вчителя Нестора, там вона «німо і глухо поховала своє чуття» до нього [т. 19, с. 148]; парк став свідком пожежі та загибелі її деспотичного чоловіка та, зрештою, перетворився на руїну й місце роздумів, спогадів, духової ізоляції, самотності — себто став частиною внутрішнього, інтимного, особистісного простору його власника. Метафорика цього образу оперта на сугестії, асоціації, алюзії та має багато спільного з модерністським потрактуванням топосу саду/парку як простору любові й розкоші, смутку за втраченою молодістю. Франко доповнив модерністський каталог символічних значень образів саду/парку ще одним — психодуховною моделлю лабіринту²²¹. У ньому, ніби загнаний дикий звір, блукає од безвиході героїня. Образ опустілого саду кореспондує із ейдосом згаслого вогнища й оприявнює складну історію душі персонажа, морального падіння і втрати сенсовості життя.

У стафажі садового пейзажу поєднано елементи реального (локального) простору, абсолютного (оприявненого) через «літературні», «театральні», «релігійні» образи), фольклорно-міфологічного, баладного — фантастично-готичного (сценка «над ставом»), що разом створюють химерно-фантазмагоричну, сюрреалістичну картину-видиво, залюднену витворами хворої психіки²²².

Поміж застиглих темних контурів дерев безладно снують біль, розпач, страх і меланхолія героїні, а ще — так і не реалізовані й сублімовані в химерних образах її невротичні фантазії, думки, мрії, бажання, позасвідомі інстинкти, пориви. Локальний пейзаж, психологізуючись, утрачає реальні ознаки, трансформується у внутрішній ретро-інтроспективний, уявно-фантастичний топос, без будь-якого порядку й гармонії елементів композиції. Для інтерпретації світу крізь фільтр свідомості персонажа, Фран-

²²⁰ Ідеального простору щастя, любові, розкоші (дитинства та «рожевої» юності героїні).

²²¹ Докладніше цю проблему висвітлено в окремому розділі монографії К. Дронь (*Дронь К.* Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). — С. 159—171).

²²² «Ознаки душевних розладів, інакшості, дивності, відмінності від оточення і, нарешті, божевілля, є іманентно притаманними романтичній естетиці» — зауважила Л. Петрухіна (*Петрухіна Л.* Слов'янська романтична балада: зустрічі на межі світів... — С. 28).

ко скористався принципом «чуттепису», який Д. Корвін-Пйотровська на прикладі нарисів Анджея Бобковського визначила так: «Я весь став зором, я поглинаю, ковтаю і не мислю...»²²³

У сценографії садового пейзажу переважають графічні засоби зображення (контраст чорного й білого; тьмяного освітлення і тіней; мертвої тиші та дисгармонійно-моторошних звуків; чітко окреслених і химерних контурів дерев та кущів). Експресію картини блукань пані Олімпії інтенсифіковано за допомоги сугестії розрізнених, фрагментарно-мозаїчних («пошматованих») пейзажних образів. Техніка, близька до потоку свідомості, а ще — принцип кіномонтажу, елементи гри, натяку, містики, зумовили подібність опису до картин-галюцинацій. У цій повісті пейзаж — це та «магічна лампа», якою зсередини висвітлено складний вузол нервів та емоцій, зроблено «вівісекцію», «оголення» душі. Образ старого опустілого саду, ніби прожектор, кидає світло на його власника.

Не можна однозначно сказати, що в «Основах суспільності» переважають тільки емоційно від'ємні описи природи. Тут голов-но йдеться про те, що персонажі не помічають природної ідилії та краси макросвіту: вікна пані Олімпії наглухо закриті й не пропускають жодного промінчика сонця; отець Нестор також оми-нає завітчану, поліголосу садибу отця Крайника, відчуваючи огиду й неприхильність до гармонійно структурованого сімейно-природного простору. Франко акцентує на відчуженості героїв од зовнішнього світу, який, після всього пережитого, став для них абсолютно чужим, «противним». Такими антиописами під-креслено, що самі герої все глибше занурювалися у безодню, в непролазну пільму, «і гніль, і чад».

В «Основах суспільності» знаходимо ще одну розлогу пейзаж-но-настроєву картину. Мається на увазі поліфонічний малюнок сонної природи, що є своєрідним заспівом до розгортання «кри-мінальної драми» у першій частині повісті. Сам пейзаж не є спо-глядальним описом краєвиду, а радше сув'язю невеликих на-строєвих кадрів: колосисті лани «стали тихо, недвижно, насторо-жившись, немов заперли в собі дух і слухають, що далі буде» [т. 19, с. 294]; «вітер притаївся, так що чути було тихе капання роси, немов із соток очей мірно та ненастанно капали незримі сльози. Десь-не-десь пролетів чорний жук, бринячи протяжно та меланхолійно, мов далекий відгомін якоїсь журливої думки» [т. 19, с. 295]; «по всій природі пройшла тиха дрож» [Там само].

²²³ Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису. — С. 180.

Навколо «була якась така тиша, така врочиста повага на землі і в повітрі, щось таке невидиме, невлвиме та чутке і могутє тремтіло в природі, мов німа тривога перед приходом грізного судді» [т. 19, с. 302]. Це інтроспективний малюнок тонких «рефлексів» душі неназваного спостерігача (ним може бути і котрийсь із персонажів твору, і сам автор). Образи природи — «психізовані» — оприявнюють процес розгортання й наростання почуття страху персонажів-злочинців та випадкових свідків, які опинилися у центрі злодіянь та інтриг у торецькому дворі пані Олімпії. «Живий», ще «теплий і пульсуючий» «матеріал природи» під пензлем Франка-пейзажиста постав у формі експресії — настроєвого проєктора-лампи. Цей пейзаж є аудіодомінантним, із асоціативною монтажною композицією (письменник «кодує» в образах природи стенограму настроїв, відчуттів, почуттів). Картина, побудована із мікродеталей, засвідчує гостроту слуху й зору наратора, котрий із тривоною завмер, напружив свої нерви настільки, що чує «тихе капання роси», протяжний бренькіт чорного жука, і, здається, навіть відчуває на дотик невидиму, невлвиму, «могутчу» тишу, що «розливається сірою мрякою у природі», «заповзає до серця». Увесь чуттєвий вузол, усі відтінки почуття страху (від легкої дрожі до тяжкої, німої, сірої тривоги, що набирає космічного масштабу, потрясає основами всієї природи) спроектовано на довкілля, від чого те набуває нетипових рис та властивостей, оригінальних ознак — персоніфікується. В опис нічної природи вплетено *мотив «чування»* або трепетного передчуття, інтуїтивного передбачення невідворотності, фаталізму долі. Це споріднює уривок із віршем Л. Стаффа «Straszna noc» (зі збірки «Sny o potędze», 1901), в якому також наявне інтенсивне нагнітання психонапруги аж до переживання жаху смерті. Сама ситуація очікування чогось кривавого, небезпечного набуває подібності до театрального дійства п'єс М. Метерлінка «Там усередині» (1894), «Непрохана» (1891).

Автор обмежив своє всезнання — він просто один із тих, хто спостерігає збоку за реалізацією злочинів, себто займає позицію театрального глядача²²⁴. «Режисером» у творі є сама ніч. Цей образ метафоризований і концептуалізований, поглиблений фольклорно-міфологічною і психологічною семантикою, виконує настроєво-сугестивну функцію.

²²⁴ У такий спосіб відмежовується од співпричетності до «приховування неправди», виражаючи своє ставлення до того, що вже сталося, чи от-от має відбутися.

Тривожне надвечір'я переходить у майже-ніч, а отже, світлий пасаж змінюється темним, стриманим. Інтенсифіковано значення акустики. Недомовлена інформація імпліцитно оприсутнена через знаки, інтерпретатором яких є сам читач. Ось чути нічні «таємничі шепти, незрозумілі а такі страшні, що кров від них ледом стинається, воля чується немічною, вся душа, мов тростина від вітру, хилиться за подувом таємного фаталізму» [т. 19, с. 300], глибокі стогнання, що «проносяться мов десь із-під землі і потрясають не тільки душею людською, але, здається, й основами всієї природи» [Там само]. До цього долучається совиний «пролазливий регіт» [т. 19, с. 301], щебет соловейка та зрештою — «дикі тони глухого харчання» з кімнати отця Нестора. Безладний потік звуків, пропущений через збуджену свідомість наратора, моделює перед ним непривабливу картину злочину. Кінематографічний ефект настання ночі змінюється поступовою демонізацією образу нічної природи. Принцип авторського відсторонення дав змогу максимально акумулювати напругу та збудити/затримати увагу реципієнта. Таким чином у пейзажі присутній момент гри — головню через недомовленість, інтригу, підглядання та підслухування, промовисті натяки, фрагментарні слухові та зорові ефекти тощо. Ця дескрипція побудована на основі поетики сугестії. Вона належить до одного з різновидів психологічного пейзажу, умовно названого проекцією або «лампю», що в своїй основі опирався на прості фольклоризовані описи природи — настроєві паралелі, контрасти, натяки²²⁵, добірні «словники» почуттів і «ретранслятори» відчуттів суб'єкта.

Семантико-асоціативне поле цієї дескрипції містить кримінально-пейоративне значення, а тому кожен образ, що «заселяє» нічний простір, глибоко символічний та місткий: очі (як дзеркало людської душі; щоправда, тут воно відтінює темний, нічний її бік); свічка (чиєсь життя, що догоряє/згасає); сова (як зловісний «птах ночі» — символ темного, похмурого і в фізичному, і у моральному значеннях). Містичне оприсутнено на двох рівнях: людському (страх викриття злодіянь) та природному (у зловісному образі демона, якому протистоїть праведне сонце-божество).

²²⁵ Фольклорно-романтичними дескрипціями природи (консонансами й дисонансами) «всіяна» Франкова проза періоду так званого молодечого романтизму, зокрема, роман «Петрії і Довбущуки», а також написана пізніше історична повість «Захар Беркут».

Внутрішня і зовнішня містика тісно переплітаються²²⁶. Нічна істота тисячами таємних очей слідкує за кожним кроком Франкових акторів, «зазирає їм у очі, в руки, в пазуху, в саму глибину душі»; «любить дразнити людей, підбуджувати їх фантазію і заповнювати її тисячними уроєними страхіттями, більшими і страшнішими від дійсної дійсності» [т. 19, с. 300]. Адже «не новина їй людські злочини, людські терпіння, людська тривога, та проте вона любить такі сцени, розсипає всі свої багаті чари, щоб додати таким сценам якнайбільше дикої поезії, проймаючого жаху» [Там само]. Сам нічний безколірний пейзаж, що певною мірою є «чистою дошкою» (*tabula rasa*), стає у повісті відповідним тлом для оприявлення настроєвих нюансів.

Ефект казковості — це лише позірне враження (зовні чарівна, а всередині — темна та глибока), насправді за пейзажною декорацією криються далеко не суголосні людські замисли та вчинки. Фольклорний принцип антропоморфізму, анімізму застосовано для динамізації природи й інтенсифікації настроєвості, створення психологічної фантазмагорії. Це підтверджує авторське уміння надавати об'єктам довкілля індивідуальні риси, — так одна річ постає зовсім не подібною на інші; водночас являє його здатність помічати в звичному, буденному явищі незвичне, поетичне. Топоси природи містять ще й символічні значення: ніч-демон — це темний бік людської душі, зло, неправда, смерть. Образ ночі проінтерпретовано як чужий, ворожий часопростір активної діяльності фаталістичних сил, себто лімінальний топос зіткнення реального й ірреального, свого й чужого, сакрального й профанного, демонічного.

Яскравими імпресіоністичними мазками, ніби вихоплюючи прожектором із п'ятьми окремі обриси, виловлюючи природні та

²²⁶ В алегоричному оповіданні «Рубач» свідомість персонажа-мандрівника також наділяє ознаками містичного саму природу. Психологізуючи акустичні, дотикові, візуальні образи, автор опредмечує емоцію страху героя: «Величезні чорні гілляки грізно висіли надо мною, зловіще шелестячи листям» [т. 16, с. 215], «круте коріння де-не-де виповзало з землі, заставляючи сильця на мої ноги, немов руки таємних демонів п'ятьми силкувалися вхопити мене в свої кігті» [Там само], «сухі ломаки тріщали під моїми стопами, а моїй стривоженій уяві здавалося, що се тріскають, ламаються і болюче шепочуть зів'ялі і зісохлі мрії моїх молодощів» [Там само], «а понад тим глуха тиша довкола, переривана хіба скрекотом вивірки на гілляці або риком ведмедя в чагарі» [Там само]. Усі сновізіяні образи випливають із темних і світлих глибин внутрішнього «я» суб'єкта, який проходить випробування часопростором Чужого.

людські звуки, письменник нитка за ниткою розкручує заплутаний клубок змов. Усе таємне стає явним. Метафоричним демаскатором тут є сонце, яке «чуло, що щось недобре скоїлось на землі» [т. 19, с. 303]. Сам момент демаскування розкрито в наскрізь окличному монолозі «праведного судді»: «— Гей, мої золоті промені! Далі наперед! Січіть отсю мглу! Коліть її! Прошибайте наскрізь! Не дайте їй своїм серпанком заслонювати правду! Не дайте їй допомагати до заховання злого діла! Все вияснійте, все виводіть на світ божий! Нехай не дармо люди звать мене праведним сонцем! Хочу бути праведним і не дати неправді з укриття панувати над світом!» [Там само]. Образ сонця як месника, керманича, судді знаходимо в таких прозових творах, як «Рубач», «Захар Беркут», «Микитичів дуб», де письменник стверджує ідею: зло має бути покараним (аби не допустити його розповзання сірою мрякою над землею), але не шляхом кривавої та страшної помсти, а шляхом «праведного» суду. Пейзажні дескрипції міфосимволічні — контраст ночі і дня прочитується як боріння буття і небуття, Добра і Зла, Божого і бісівського, правди та неправди, віри й зневіри. Мотив світла і темряви оприявнює дуалістичну систему полярних сил божественного і демонічного, а тому настання ранку асоціюється із пізнанням істини (явний зв'язок: світло — сонце — Бог). З образом світла, сонця в'яжеться мотив «просвітлення», себто оживлення темних глибин внутрішнього ества, а також долучення до сфери трансцендентної. Опівнічна та вранішня дескрипції є різновидами антропоморфного пейзажу.

За допомоги цих психологізованих і містифікованих описів у повісті змодельовано ситуацію очікування, інтриги-злочину, переховування-маскування та, зрештою, викриття усіх злодіянь. Ці «нервові», «вихруваті» малюнки природи (умовно названі експресіями або виражальними) засвідчують еволюцію й трансформацію у Франковій прозі схематичного фольклорно-романтичного пейзажу-настрою, проекції й натяку — ускладнення їхньої структури асоціативно-символічною образністю та засобами імпресіоністичної поетики візуальності.

Вдячним матеріалом для аналізу процесу збагачення, урізноманітнення й ускладнення структури психологічного пейзажу є експресивні описи природи в романі «**Перехресні стежки**», що був написаний 1900 р. — на межі ХІХ—ХХ ст. У цьому творі Т. Пастух зауважив «збільшення виражальних можливостей і посилення ліричного “тембру” дескрипції»²²⁷. З-поміж поліфункціо-

²²⁷ Пастух Т. Романи Івана Франка / Т. Пастух ; ЛНУ ім. І. Франка, Ін-т франкознавства. — Львів : Каменяр, 1998. — С. 55.

нальних та полісемантичних пейзажів літературознавець виокремив *звичайний описовий, пейзаж-дзеркало*, що насичується внутрішнім станом героя, *пейзаж-паралель* душевного стану персонажа, *пейзаж-поштовх* та *пейзаж-передвісник*.

У великій прозовій формі роману Франко мав змогу поєднувати різнопланові пейзажі: локально вірогідні описи (виписані деталізовано, зі збереженням топографічної конкретики), лірично-настрійні мікроописи (штрихи, ескізи, наведені ситуативно як вкраплення-ретардації до розгортання внутрішнього сюжету твору), оніричні, уявно-фантастичні, інтроспективні. Та головне, що ці динамічні різноматичні картини природи поєднано з емоційно-вольовою сферою суб'єкта (його чуттєвими, ментальними асоціаціями), стають психологічно мотивованими, експресивними. Себто зовнішні описи природи трансформовані у глибокі індекси внутрішніх переживань персонажа й самого автора.

У «Перехресних стежках» особливо тісні зв'язки між пейзажем і внутрішнім портретом Євгенія Рафаловича у кризово-культурно-лімінаційні (лімінальні)²²⁸ моменти його життя — коли той переживав хвилини «тріумфу» (щастя, розкоші, любові, сили) й «упадків» (пригноблення, зневіри).

У першому випадку експліковано психоміфологему райського острова, «що пишається над самим гирлом водопаду» [т. 20, с. 241]. У другому — з'являється образ пустки, пустелі-лабіринту. Топос острова має глибоке міфологічне коріння: у народнопоетичній і літературній традиції він є втіленням архетипу асоціальності, тому семантично пов'язаний з ізоляцією, самотністю, а також зі стійкістю, пристановищем, опорою, свідомістю, волею, навіть із жінкою²²⁹. У романі Франка уявний екзотичний острів над водоспадом характеризує балансування Євгенія над життєвим проваллям, хиткість його любовних мрій та фаталізм долі: «І

²²⁸ Л. Петрухіна, досліджуючи часопростір слов'янської романтичної балади, зауважила: «Лімінальні стани (від *лат.* *limen, liminis*, що означає: “двері, поріг, вхід”) властиві багатьом героям романтичної літератури. Такими перехідними, межовими психологічними ситуаціями можна вважати стани душевного розладу, божевілля, сну, наркотичного одурманення, марення тощо. В такому стані герой перебуває ніби водночас у світі реальному, якому належить його тіло, й у світі потойбічному (фантастичному, вимріяному, вигаданому), куди він лине мріями, думками, душею» (*Петрухіна Л.* Діалектика Ероса і Танатоса в слов'янській романтичній баладі // Зустрічі на межі світів... — С. 41).

²²⁹ *Керлот Х.* Словарь символов / Х. Керлот. — М.: REFL-book, 1994. — С. 370.

йому здається, що він плыв побіля того острова з шаленою бистротою, хоч і в ту пору мав ілюзію, що стоїть на місці; він так сильно, всею душею, всіми зміслами був затоплений у своїй любові, що час і місце не існували для нього, і він прокинувся тільки тоді, коли було по всьому і щасливий острів пропав для нього навіки» [т. 20, с. 241]. Омріяний острів, виплід сонної фантазії Євгенія, статичний, натомість сам персонаж швидко пропливає повз твердиню, затоплений у «морі кохання». Спроектований на реальний вимір життя героя, онірично-візійний образ райського острова²³⁰ символічно увиразнив ландшафт його душі, «озолотив» його нещасливе життя. Той факт, що персонаж не дістався до свого райського острова, засвідчує неможливість утечі від виру суспільного життя і буденності («гирла муки й безнадійності»); він оприявнює тугу за іншим, віддаленим і недосяжним, утопічно ідеальним світом — простором бажань, ілюзій, прагнень (як у «Сні» (1911) М. Коцюбинського). Контекстуально цей уявний ейдос близький до образу вершечка гори, що купається у сонячному промінні й контрастує із низинами та чорним проваллям. Саме його найчастіше бачила Регіна (спочатку наяву, а згодом — у снах). Він став символом її кохання і всього шляхетного, чистого, високого, божественного (гра світла й тіні, різних фарб і тонів наштовхнула на асоціацію вершини з діамантом). Однак і Регінин вершок, і Євгеніїв екзотичний острів як простори любові, інкрустовані в сонну візію героїв, перетворилися на пустку, в якій закохані, ніби подорожні, «заблудили у поганий час». В обох випадках утопічні геообрази оприсутнено у сні, що підкреслює їх тимчасовість. Сонний стан виражає інстинктивне прагнення безлюддя для переживання повноти, радості життя; це занурення у «дивовижну казку». Мотив важкого пробудження оприявнює зіткнення персонажа з дійсністю та буденністю, повернення до звичного ритму життя. «Оніричні стани, — за словами Л. Петрухіної, — виступають своєрідними маркерами романтичного світовідчуття: *сон*, як і *ніч*, є проривом у потойбіччя, це можливість зустрічі світів»²³¹. Примітно, що Франко часто осмислював гостро драматичні події з життя персонажа крізь призму

²³⁰ Екзотичні, уявно-фантастичні пейзажі райських садів, островів — вимріяних ідилічно-ідеальних топосів (віднайденого раю), що передають відчуття й переживання людської та космічної самотності, гармонії, щастя, любові, загалом властиві модерністській літературі (згадаймо хоча б вірш польського поета Леопольда Стаффа «Острів» («Wyspa»)).

²³¹ Петрухіна Л. Діалектика Ероса і Танатоса в слов'янській романтичній баладі // Зустрічі на межі світів... — С. 42.

спомину, сну, марення, що давало змогу заглибитися у світ ірраціонального, емоцій, настроєвості²³². Це споріднює його творчість із романтичною, позаяк саме романтики «сприймали світ через інтуїцію, почуття, душу. <...> Романтики не довіряли розумові, адже справжній світ — це не тільки той, який ми бачимо очима. Те, що оточує нас, — набагато складніше, і зрозуміти його можна лише через душу (серце, почуття), побачити потойбічне можна винятково внутрішнім зором»²³³. Література модернізму також виявила інтерес до оніричної та візійно-галюцинаційної поетики.

Химерно-алогічні образи²³⁴, за словами Франка, «в ярих фантастичних картинах, алегоричним стилем малюють їй (душі. — *М. Л.*) її власну турботу» [т. 20, с. 256], себто у сні синтезуються денні враження сновидця із «архетипами минулого» та інтуїтивними передбаченнями майбутнього. Сон також алегоризує потаємні прагнення, мрії, страхи, виконує компенсаторну функцію (метафорично оприявнює нестачу чогось/когось у житті персонажа). «Сон — це семіотичне дзеркало, і кожен бачить у ньому відображення своєї мови»²³⁵, — зауважив Ю. Лотман. Ось Євгенієві після зустрічі у будинку Стальського з давнім коханням Ре-

²³² Засобами візійно-галюцинаційної поетики описовості Франко повною мірою скористався у філософсько-алегоричному оповіданні (за іншими генологічними визначеннями — «казці-притчі») «Рубач». Твір було написано раніше, ніж роман (польською мовою — 1886, українською — 1900). У ньому сновізійні образи пралісу, скелі, чорної безодні-провалля, безмежного поля є основним «інструментом» складного психологічного аналізу психіки персонажа. Алегоричний пейзаж в оповіданні містить риси готичного романтичного пейзажу, що його в зародку знаходимо ще в романі «Петрії і Довбушуки». Про це докладніше йдеться у статті Р. Голода та І. Гросевич — «“Петрії і Довбушуки” І. Франка в парадигмі української літературної готики» (*Голод Р.* «Петрії і Довбушуки» І. Франка в парадигмі української літературної готики [Електронний ресурс] / Р. Б. Голод, І. В. Гросевич // Філологічні трактати : наук. журн. / СДУ, ХНУ ім. В. Н. Каразіна. — Суми : Вид-во СДУ ; Х. : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2014. — Т. 6. — № 1. — С. 5—12. — Режим доступу: <http://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/34971>).

²³³ Там само. — С. 39.

²³⁴ У розвідці «Із секретів поетичної творчості» І. Франко зауважив: «для сонної фантазії стоять отвором усі таємні скритки та схованки нашої нижньої свідомості, всі скарби наших давніх, забутих і затертих вражень від найдавніших літ, усе те, що наша свідомість на яві хіба з трудом може вигребти в пам'яті або може й зовсім не вигребти. І над усім тим скарбом сонна фантазія панує безгранично, всевладно» [т. 31, с. 74].

²³⁵ *Лотман Ю.* Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968—1992) / Юрий Лотман. — СПб. : Искусство-СПБ, 2000. — С. 124.

гіною, сниться «широчезна площа — не то пасовисько, не то колюча стерня. Свіжої зелені, цвітів, дерев ані сліду. Довкола сіро, буро, непривітно, безлюдно» [т. 20, с. 256].

Топос природної пустки (широкої стерні) має психологічне забарвлення, акумулює символічний зміст. За характером зображення він наближений до графічного рисунка. Етос болю і супровідний сумний настрій пронизують, деформують і затемнюють, знебарвлюють простір. Виразно звучать елегійно-меланхолійні, гнітливо-депресивні акорди. Превалюють ахроматичні аскетичні кольори, відсутність звуків, розтягнені, плавно-уповільнені рухи.

У фрагменті ескізного, недокладного пейзажу речення короткі, неповні, думка згущена, лаконічно оформлена й увиразнена простими епітетами. Немає зайвих слів, розлогих описових конструкцій чи розгорнутих порівнянь. Форма дескрипції відтінює гостроту нервової напруги. Сам пейзаж вписаний в оніричну модель художнього часопростору. Франко спробував описати сон — структурувати потік хаотичних вражень та оформити їх у пластичну картину (словесно-візуальний малюнок). Це один із найпохмуріших пейзажів у його прозі. Тут «кольори тонуть у сірості, світло — у темноті, звуки — в глухій тиші, ознаки життя — у мертвоті»²³⁶.

Холодні тони, безгоміння створюють ілюзію «застиглості» життя, одноманіття та безвиході («глухого кута»). У природі не чути ані звуку, ані голосу, ані подиху; земля перебуває у спокоїсній (у «довгій, важкій отупінні», як у пленерному вірші «Не раз безсонному здається»). Слух загострений не на зовнішні подразники, а на внутрішні реєстри. Майстерно передано враження абсолютної тиші, в якій вловлюється «подих вічності», однак ця тиша не повна, а навпаки — пуста. Голий простір є тлом для розкриття усіх відтінків переживання. Відчуття зовнішньої і внутрішньої порожнеч гнітить персонажа, сковує думки, бажання, мрії, пориви. Його душа ніби й прагне вибуху чуття і пристрастей (бурі, що приносить оновлення, освіжає), а отримує натомість безпросвітний смуток, примирення із обставинами. Образ пустелі виражає пустку внутрішню. Природа за принципом паралелізму (консонансу) відповідає психічному стану персонажа. У цьому випадку — це тяжка атмосфера фізичного й духовного

²³⁶ Podraza-Kwiatkowska M. Pustka — otchłań — pełnia (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia). — S. 65.

ослаблення. Сам Франко уточнив, що основним «джерелом, із якого виплила каламутна ріка його (Євгенієвого. — М. Л.) сонного привида» [т. 20, с. 259] і роз'ятрила давній біль, що крився «десь — здавалося, на самім дні серця, там, де криється найделікатніший нерв, осередок усякої чутливості» [Там само], було важке психічне зворушення. Фізична втома, знесилля, пригнічення — ось що супроводжує самотнього подорожнього, що «іде й іде якоюсь безконечною стежкою, перескакує через якісь рівчаки, спотикається на якісь груди, стрягне в якихось мокравинах і йде, йде бог зна куди і за чим» [т. 20, с. 256]. Ця пустка з перешкодами розставляє інтонаційно-емоційні акценти. Горизонталь відкритого топосу поля є психомаркером самотності мандрівника, індикатором його розгубленості. Неокресленість простору природи дотична до трансцендентально-настроєвої сфери. Широкоформатна картина-панорама є різновидом «негативного» пейзажу-абстракції, що еквівалентизує містично-трагічний хронотоп переживань, страждань, болю, терпіння суб'єкта. «Велич горя» героя (внутрішнє) кореспондує із безміром польових просторів (зовнішнім). Відсутність образу горизонту, що ділить земні та понадземні сфери (божественне — людське, сакральне — профанне, високе — низьке), чи берега як земної твердині, себто чогось стабільного й незмінного, поглиблює екзистенційне почуття відчуженості, непевності, невідомості, невизначеності, приреченості на блукання.

На тлі маєстатичної природи людина зі своїми «сердечними болями», мов пилина на воді. А. Содомора зауважив: «у цьому просторі, що шириться навсібіч, — людина, “точка”, і на який шалений рух не спромоглася б вона, — завжди серед тієї безмежності буде наодинці зі своєю самотністю»²³⁷. Це стимулює персонажа, шукаючи порятунку, долати простір. Рух відбувається у невизначеному напрямку. Подорожанин ніби йде *кудись за чимось* і стоїть на місці водночас, що виявляє ситуацію психодуховної кризи (зневіри, апатії, меланхолії), актуалізує значення життєвих труднощів, індивідуальної несвободи, відтінює атмосферу драматизму, катастрофізму.

В артикульованому образі бездоріжжя втілено символ-архетип життєвої мандрівки як довгого, болісного «шляху терпін-

²³⁷ Содомора А. Іван Франко — поет болю і спротиву: діалог з античністю / А. Содомора // Содомора А. Студії одного вірша. — Л., 2006. — С. 307.

ня»²³⁸. Кінцевим пунктом «подорожі манівцями» мала би бути реалізація своєї місії, призначення (у філософсько-алегоричному оповіданні (а за іншим генологічним визначенням — «казці-притчі») «Рубач»²³⁹ на це вказує метафоричний образ сокири в руках персонажа), однак у сні Євгенія Рафаловича життєва ціль не визначена й не окреслена.

Час у пейзажній замальовці — уповільнений, затертий, імпліцитно присутне відчуття осені (на це вказує промовиста художня деталь — колюча стерня). Простір позбавлений будь-яких природних об'єктів (дерев, кущів), які б служили топографічними орієнтирами. Бідна рослинність, відсутність «сліду живої душі» чи інших перепон — немає за що «зачепитися» поглядом. «Такі пейзажі, — стверджує польська дослідниця Марія Подраза-Кwiatkowska, — не просто пусті, пустку супроводжують інші негативні поняття: брак звуків (тиша, мовчання), кольорів, повітря (задуха) і головне — руху (замість нього — нерухомість, мертвота, окам'яніння)»²⁴⁰. Усе виражає безжиттєвість: «Глухо. Ні голосу пташини, ні шуму вітру, ні цвіркоту сверщика, навіть стук його кроків проковтує глуха пустиня. В безшелепній тиші він суне наперед як дух, тільки втома і невимовна вагота пригадує йому, що він чоловік з тіла і кості» [т. 20, с. 256].

Пейзаж вібує емоціями й постає як інтимна рефлексія. Очікування пробудження й «оживлення» стають домінантними у цій пейзажній замальовці, семантично й настроєво близькій до ліричної мініатюри «Безмежнеє поле». За словами Л. Петрухіної, «безлюдний пейзаж, порожній простір стають прикметою мистецтва модернізму. Така пустеля-пустка є для поета уявно-візуальним простором, автор принаймні намагається представити його в матеріальній оболонці безмежних просторів, пустелі, необробленої, неврожайної, порепаної землі, пісків, розкиданого каміння, безмежжя моря, океану або неозначеного аквапростору»²⁴¹.

²³⁸ Петрухіна Л. «Польові стежки» і «тернисті шляхи» польської та української поезії початку ХХ ст. // Зустрічі на межі світів... — С. 163.

²³⁹ Твір уперше надруковано польською мовою, під назвою «Rębacz» у журн. «Przegląd społeczny. Pismo naukowe i literackie» (1886. — Т. 2. — № 9. — С. 233—239) під псевдонімом *Miron*. Згодом І. Франко переклав оповідання українською мовою і вмістив його в збірці «Сім казок» (Львів, 1900. — С. 3—14).

²⁴⁰ Podraza-Kwiatkowska M. Pustka — otchłań — pełnia (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia). — S. 35—36.

²⁴¹ Петрухіна Л. Типологія образу «пустеля — пустка» в українській та польській модерністській ліриці // Зустрічі на межі світів... — С. 158.

Відкрита й розімкнута до безкінечності пустеля у модерністській поезії є царством примар, тіней, химер, а також місцем снування-блукання персоніфікованих психічних станів та антропо-анімізованих абстрактних істот. Вона виразно містифікована і ця містика є психологічно мотивованою²⁴².

На пейзажній картині уяви Рафаловича замість квітучих, зелених, сонячних «лук життя, радості, любові» — сіро-бурі пізньоосінні простори терпіння²⁴³. Та й не дивно, адже роман «Пережесні стежки» написано у період «днів журби» — важких життєвих випробувань письменника, тому образ подорожнього, що безцільно («без ясних споминів і без ясних надій») блукає у пустелі сірого туману — «мучиться весь вік», має психобіографічне підґрунтя й апелює до авторського досвіду відчуження од громади. Таких «паріїв суспільності» Франко називав «без вини винуватими» та порівнював із мандрівниками, що «вийшли в дорогу в мрячний день і йдуть тою мрякою всю дорогу. Вони минають зелені луки, цвітучі левади, плодючі сади і многолюдні села, минають тисячі красот і радощів, і не бачать нічого — бачать лише сіру мряку, сірі стовбури дерев та сірі непривітні лица. І коли можна у них говорити про яке щастя, то воно хіба в тім, що не зазнали нічого кращого і не мають за чим тужити» [т. 15, с. 108—109].

Появу в прозі Франка пустинного, сірого пленеру, в якому образи природи є суб'єктивно-акцентованими, певною мірою спровокувала складна життєтворча ситуація («удари» й «кулаки» долі, «свинство» голосливих обвинувачень, «мізерія» тогочасного життя «у зв'язку з тисячними іншими прикростями» [т. 50, с. 158]), що гнітила й омрячувала внутрішній ландшафт письменника. Образ пленерної пустки (як і протилежний ідилічно-

²⁴² У «Пережесних стежках» образ людини, що йде в абсолютній тиші безмірними просторами пізньоосінньої пустелі, перегукується із образом «голої душі» вірша Лепкого «Finale». Для кращого розуміння наведемо його повністю: «Розжалобилася душа // У смутках непомірних, // Що збулась радощів життя // І що, опущена, сама // Йде по полях безмірних. // Йде в пізню осінь. Сніг паде / І в сирій гязі тає. // Ні тут ні там, ніде, ніде, // Ніхто, ніщо її не жде, // Ніхто її не знає. // Довкола неї тишина // Така, що дзвоном дзвонить. // Така бліда, така німа, // Що в ній нічо-нічо нема, // Лиш смуток сльози ронить. // Лиш з тихим шелестом на шлях // Падуть листочки бідні, // Як той знічев'я вбитий птах... // Падуть зовсім, зовсім отак // Надій листки послідні» (Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 73).

²⁴³ Загалом сірий колір є символом буденності, монотонності, безпросвітності, тягучої одноманітності, а тут — це ще й маркер душевної та духовної пустки.

ідеальний пасторальний топос острова) стає лейтмотивним, концептуально навантаженим і символічно містким. Він оприявнює стан фізичного та психічного безсилля персонажа — поступове наближення його до «абсолютної прострації, збайдужіння, могильної порожнечі»²⁴⁴.

За словами дослідниці модерністської поезії «молодомузівців» О. Шегеди, «то — спокій впокорення лихим будням, лихий Долі. Це — спокій-безнадія, спокій-знесилення, що спонукає ліричного героя благати в долі наступного удару, та такої сили, щоб витримати його вже було неможливо. І це не абсурд — це єдиний спосіб, на думку ліричного героя, позбавитися цього нескінченного болю і страждань»²⁴⁵.

Подібні емоційно-забарвлені образи стали частими у творчості Франка вже після перших арештів, і підтвердження цьому знаходимо, наприклад, у вірші «Від того дня вже другий рік пройшов», датованому 10 травня 1880 р., де розчулений спогадами ліричний герой зізнається: «Так темно, зимно! Наче серце тисне, // І думка в мізку, мов пилина гине. // І ворухнуть не могу я рукою» [т. 1, с. 86]. Так з'являється образ пустки-в'язниць-могили, що пробуджує інстинкт оборони внутрішньої і зовнішньої свободи.

Описи квазіреальності пов'язані з проблемою зневіри, невизначеності, розгубленості, а також питанням життя і смерті²⁴⁶. Вони є «виразником однієї з психологічних домінант модерністського світовідчуття — самотності в усіх її проявах і видах»²⁴⁷.

Мотив блукання пустелею у пошуку особистого й суспільного ідеалів у прозовій та поетичній спадщині Франка не поодинокий. Його найповнішим утіленням є поема «Мойсей».

²⁴⁴ Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики. — С. 254.

²⁴⁵ Шегеда О. Творчі орієнтири І. Франка та П. Карманського [Електронний ресурс] / О. Шегеда // Волинь — Житомирщина. — 2006. — № 15. — С. 175. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Vg_2006_15_28.pdf — Назва з екрана.

²⁴⁶ «Краєвид душі» у вірші Лепкого абстрактний, із міфологічним сюжетом та складною символікою (як на алегоричній картині швейцарського художника А. Бьокліна «Острів мертвих», 1880), тоді як персонаж твору І. Франка через етос болю чи тягаря ще відчуває себе живою людиною, його блукання в ліричних просторах уяви пов'язані з пошуками себе.

²⁴⁷ Шегеда О. Модерністські тенденції у поезії «Молодої Музи»: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / О. П. Шегеда; НУ «Кієво-Могилянська академія». — К., 2009. — С. 13.

Повертаючись до роману «Перехресні стежки», зауважимо, що в оніричній пейзажній мініатюрі Франко скористався одним із різновидів художньої сугестії — гіпнотичної — такої, що навіює танатосні настрої. Проте суб'єкт цього психологічного пленеру не розпливається повністю у своїй занепадницькій тузі-меланхолії, а навпаки — виражає хай і непевну, та все ж віру в подолання «гіркої знетями» (мотив пробудження)²⁴⁸.

Друга частина пейзажу сфокусована навколо баладного мотиву втоплення коханої, містичної і смертоносної семантики каламутної води Черемошу, опрацьованого у ранньому вірші «Керманич»²⁴⁹ образу весільної дараби. Саме сон є психологічною перехідною зоною, в якій відбувається зустріч Рафаловича з мертвою нареченою, що є виразним маркером романтичного (баладного) світогляду. Метафорична сонна картина є профетичною (пророчою), містить архетипні та індивідуальні смисли і виконує компенсаторну роль. Пейзажно-емоційний малюнок підпорядковано концепції «тяжкого сну» та кошмару, на ньому помітні впливи народного фольклору, міфології й демонології, а також сюрреалістичної та експресіоністсько-символічної поетики візуальності (довільна асоціативність, превалювання чорно-сірих тонів, гранична експресія фантазмагоричних образів, використання містики).

У «Перехресних стежках» сонний пейзаж-експресія, як особливий текст у тексті, є засобом проникнення у почуттєві пласти психіки персонажа-сновидця. Він розширив і поглибив асоціативно-образне поле твору, акумулював увагу реципієнта, створив ефект драматичного очікування.

Побіч оніричного, уявно-фантастичного пейзажу, в романі І. Франка оприсутнено й інші різновиди виражально-експресивного опису природи. Промовистим є приклад метафоризованої дескрипції пізньоосінньої природи, на тлі якої відбувається психологічний «розтин» душі персонажа. Мається на увазі розлогий, плавний, закроєний у мінорній ноті візуально-словесний малюнок, що відкривається перед зором Рафаловича по дорозі до містечка Гумниська. Топонім «Гумниська» (ймовірно, географічна назва одного з сіл (у Франка — містечка) Львівської області) виконує у романі просторово-орієнтаційну, хронотопічну, локаліза-

²⁴⁸ В. Корнійчук зауважив: «З-під влади нічних духів ліричного героя визволяє сонце і, як в "Intermezzo" М. Коцюбинського, пробуджує його до життя» (*Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики.* — С. 262).

²⁴⁹ Цей твір уперше опубліковано 1876 р. в збірці «Баяди і розкази».

ційну функцію, виступає в ролі символу, стає засобом опосередкованої характеристики персонажів²⁵⁰. Художні топоніми у цьому творі частково збігаються з реальними географічними назвами місцевості, однак їхній опис не збігається зі словниковим, що не дає підстав однозначно ототожнювати ці населені пункти²⁵¹. Топографічний сегмент роману поєднав реальне і вимислене (віртуальне), об'єктивне і суб'єктивне (оцінне), зовнішнє (пейзаж) і внутрішнє (емоції, асоціації). Наведімо його повністю: «Ходить осінь по долині і снує свої сіті. Обснувала димами гори, заповнила мрякою яри, потяглася сірою курявою за течією рік і потоків, вішається по гілляках дерев, суне туманами по шляхах, облягає цілими таборами села, досягає бовдурами до неба. Під її дотиком тихнуть голоси, співи та викрики, жовкне листя, стулюються чашки немногих запізвених квіток і серце корчиться з болю і жалю за минулим. Вона закриває перспективи, відбирає ясність, оживлює сумніви та знеохоту. Євгенію здається, що її головне джерело в його серці. Так добре відповідає весь сірий, мокрий, тісний та холодний кругозір настроєві його душі» [т. 20, с. 286].

У цьому словесному пейзажі автор сфокусувався на межовому часовому відтинку — переході пізньої «важкої» безплідної осені в зиму. В основі настроєвого «кадру» — фіксація вражень персонажа-суб'єкта від споглядання зміни станів і процесів природи. Картина розгортається за принципом «актуального хронотопу» — «тут-і-зараз». Дескрипція не статично-фотографічна, а динамічна, побудована на основі кінематографічних принципів кадрування простору. Колористичною домінантою пейзажу є омраченість і сірість, од цього той подібний до графічного рисунка. Ритмо-настроєва тональність — меланхолійна. Це малюнок «для ока», опертий головню на візуальних і кінетичних, словесно унаочнених образах природи. З іншого боку, письменник послуговується евокативною силою пейзажу, апелюючи до внутрішнього зору ліричного героя, збурюючи в його свідомості ряди інтимних асоціацій. Автор вдається до психологічного паралелізму, символічно-асоціативного зближення образів природи з екзистенційним станом героя. Відбувається «оголення» його почуттів, відчуттів, настроїв через нанизування ключових образів-концептів із негативними конотаціями (як-от, *сіті*, *бовдури туману*, *ди-*

²⁵⁰ Бук С. Н. Онімний простір роману Івана Франка «Перехресні стежки» / С. Н. Бук // *Λογος όνομαστική*. — 2012. — № 4. — С. 72.

²⁵¹ Там само.

му, мряки, сірої куряви), у смислового центрі яких значення журби, болю, жалю, сумніву, знеохоти, туги. Пейзажна мініатюра набуває рефлексійно-філософського, алегоричного, елегійного характеру, розростається у розгорнуту символічну структуру. Ізоморфізм людини і природи створює ілюзію трансгресії реального, побутового й психологічного хронотопів.

Пейзаж належить до «календарно-сезонного» різновиду дескрипції, з оригінально проінтерпретованою циклічною моделлю часопростору. Образ осінньої природи повно, конкретно, пластично оформлено в окрему картину з автономним сюжетом. Ключовими принципами його побудови є «очуднення», «олюднення» (оживлення, одухотворення) станів та явищ природи, що являє націленість автора на створення незвичного, але «тривкого» враження. Такий опис є способом затримання уваги реципієнта, ускладнення перцепції та деавтоматизації навичок сприйняття²⁵². Саме «природа-герой» своїми діями динамізує сценічні декорації твору²⁵³. У тексті пейзажний компонент виконує роль ліричного відступу, наближаючи пейзажно-настрійний фрагмент до поезії у прозі. У цьому описі функція типізації є радше другою, тоді як на першому плані — акцентуація «іншого» способу бачення, що було близьким до пошуків нових форм унаочнення природи письменників-модерністів.

Подібні описи літературознавці називають «лірично-настрійними малюнками», вживаючи суміжні терміни, як-от «природа-герой», «самостійна природа», «пейзаж-метафора», «антропоморфний пейзаж», «міфологізована дескрипція»²⁵⁴. К. Дронь зауважила,

²⁵² Аналіз пейзажного фрагмента підтверджує думку Д. Корвін-Пйотровської про те, що опис «безпосередньо не відображає (це й неможливо) чуттєвих даних з реальності, але є записом різноманітних ефектів перцепційних процесів, особливо категоризації, а, отже, відображає певний ментальний (та емоційний) порядок, який виникає під час пізнання світу, і водночас твориться як новий текстовий порядок» (*Корвін-Пйотровська Д.* Проблеми поетики прозового опису. — С. 112).

²⁵³ Тут помітна її схожість до образу осені в повісті «Великий шум», казкової ночі-чарівниці, що «режисує» кримінальну драму в повісті «Основи суспільності», а також до антропоморфного топосу зими в повістці «Гриць і панич», що разом з оповіданням «Різуни» та передмовою автора увійшли до збірки «З бурхливих літ».

²⁵⁴ Подібні принципи «одивнення» й «очуднення» осінньої природи застосовано у повісті «Великий шум». Тільки в цьому творі межовий часопростір позитивно маркований («час жнив і збору врожаю»), тоді як у «Перехресних стежках» він сприймається негативно (як наближення до зими-смерті).

що у творах І. Франка «міфологізовано, власне, міжсезонні та добові “точки дотику”, тобто закінчення або початок тієї чи тієї пори, при чому певні часові межі співвіднесено із “пороговим” станом дійових осіб, важливими перебігами у їхньому житті»²⁵⁵. За словами Ю. Лотмана, «символіка пір року — одна з найбільш універсальних та різноманітних у смислового плану. Пов’язана з філософією природи, ідеєю циклічності, символікою сільськогосподарської праці, вона є зручною мовою для вираження найзагальніших метафізичних понять»²⁵⁶.

Сугестивно-символічний пейзаж є Франковою модифікацією «сірого» реалістичного пейзажу²⁵⁷. Російський філософ і літературознавець М. Епштейн умовно назвав такий пейзаж «бідним», або «похмурим», «мокрим». За словами дослідника, у ньому нема ні сонця, ні місяця — лише одна роздроблена, розсіяна сіра напівсутність, туманність. На небі хмари — сірі, рвані. Одним із його означників є дощ, що створює безпросвітно похмуру атмосферу монотонності, буденності (нема нічого райського, ані демонічного)²⁵⁸. У всьому відчутно якийсь рівномірний рух, що вимучує душу. Загалом настроєвий модус елегії повністю відповідає такого роду пейзажам. Пізньоосіння пора — це вже не те, що було (не літо), і ще не те, що буде (зима), себто вона перебуває ніби «на дорозі до смерті», у стані стагнації.

Психологічний пленер є емоційно негативним тлом рефлексій, медитацій, ретроспекцій. Образи зовнішнього світу змішуються із роздумами, потоком вражень, внутрішнім мовленням. Опис стає деконцентрованим, розпорошеним. За спостереженнями В. Будного, ефект такого психо-емоційного тону досягнуто за допомо-

²⁵⁵ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). — С. 217.

²⁵⁶ Лотман Ю. Две «Осени». — С. 511.

²⁵⁷ За спостереженням М. Епштейна, сірий пейзаж прийшов у літературу з доби сентименталізму та проявився у двох різновидах. Перший тип літературознавець назвав «тихим» або елегійним: він тісно пов’язаний із комплексом тих сумно-мрійливих мотивів, котрі формують жанрову особливість елегії. Сум у душі ліричного героя трансформується у систему пейзажних деталей. Такий опис природи суголосний романтичному світовідчуттю (*Епштейн М. Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии.* — С. 153). Зауважимо, що саме такий тип сірої дескрипції знаходимо у прозі письменників-модерністів, особливо часто — у Б. Лепкого. «Похмурий», «тихий» пейзаж вирізняється філософічністю та символічністю.

²⁵⁸ *Епштейн М. Унылый пейзаж // Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии.* — С. 148—156.

ги «витончених сугестивних засобів: алітерації, яка імітує притишений шепіт, і протяжних зігхань-асонансів (“ходить осінь по долині і снує свої сніг” — “холодні осінні тумани клубочать угорі і спускають на землю мокрі коси”), емоційно та кольорово забарвленої лексики, ритмізованого синтаксису (короткі фрази; ампліфікаційне і градаційне нагромадження однорідних компонентів; теперішній час викладу, який передає тривалість незавершеної дії, що одноманітно повторюється й поволі завмирає, наближаючись до стану стагнації), засобів метафоричного мовлення (персоніфікація осені), поєднання зорових, дотикових і звукових образів»²⁵⁹.

Цей настроєвий малюнок подібний до лірично-імпресіоністичної замальовки пізньоосінньої природи в повісті Михайла Коцюбинського «Fata morgana» (своєрідна театральна завіса першого розділу). Якщо ж розглянути його в контексті суголосних пейзажів-елегій у «психологічному щоденнику душі» — поетичній збірці Франка «Із днів журби», то постає загальна картина пізньоосіннього настрою письменника: прагнення самотності через непорозуміння з оточенням (як в «Intermezzo» Коцюбинського — на що, свого часу, звернули увагу Л. Бондар²⁶⁰, В. Корнійчук²⁶¹, Л. Вербицька²⁶²), а наприкінці — подолання зневіри й страху самотності через актуалізацію мотиву служіння народові.

На тлі цього ностальгійно-меланхолійного краєвиду оприявлено мотив польоту, що являє бажання утечі персонажа від реальності у світ психічного комфорту й безпеки. Однак Євгеній приречений на дійсність, тому його «думка не хоче летіти в далечинь і вертається, наче втомлена пташка до гнізда. А в тім гнізді пусто, холодно! Вилетіла з нього золота пташка, вилетіла і не верне ніколи» [т. 20, с. 286]. Промовистий образ пустого й холодного гнізда як символ необжитого простору лише поглиблює драматизм переживання самотності, неможливості реалізації сімейного щастя, а також творчої праці. Опозиція «верх — низ» символізує життєву

²⁵⁹ Будний В. Імпресіонізм як предмет і стиль літературно-критичного мовлення І. Франка. — С. 118.

²⁶⁰ Бондар Л. Соціальна інвектива чи загадкова love story? (Цикл «Спомини» зі збірки І. Франка «Із днів журби») / Л. П. Бондар // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин : Матеріали Міжнар. наук. конф. (Львів, 25—27 верес. 1996 р.). — Львів : Світ, 1998. — С. 402.

²⁶¹ Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка : горизонти поетики. — С. 257.

²⁶² Вербицька Л. Пленер Івана Франка та Михайла Коцюбинського. — С. 65—74.

безвихідь: персонаж прагне сонця, тепла, світла, радості, затишку, любові, а натомість не може позбутися магнетизму горизонталей, себто матеріального, що протистоїть духовому.

Осінь (сірі «дні журби») — це певна часова перспектива, з якої Євгеній згадує про «золото-рожеву» весну (молодість, кохання, мрії, щастя). А. Содомора влучно зауважив: «пізня осінь — розсунута завіса, коли на видноті нічим не прикрашена природа речей (*regum natura*), а в тій природі — сльози, як про це Вергілій. <...> Пора, яка мало що залишає для ока, зате загострює слух»²⁶³.

Широкі простори осінньої природи стимулюють до автопсихорефлексії, інтуїтивного вчування. «На лоні природи» Євгеній переосмислює останні події свого життя, а відтак починає розуміти, що побував на краю безодні («на гзимсі височенної вежі»), перебув якийсь важний, рішучий момент (ніби кризис важкої хвороби), а тепер «почуває, що повна свідомість і застанова вертається йому» [т. 20, с. 287]²⁶⁴. Гнітливо-меланхолійні настрої відступають, унаслідок цього змінюється ракурс та динаміка бачення пейзажу: «і в міру того, як надвечір небо насувається чимраз тяжчими хмарами і вся країна чимраз більше затемнюється, в його душі робиться чимраз ясніше, думка чимраз свободніше розвиває крила» [Там само]. Франко за допомогою контрасту акцентував на оздоровленні від тяжкої душевної недуги: «І все те хоч не перестає боліти Євгенія, але болить не тим острим боєм, що в першій хвилі, а якось тихо, одностайно, як затулена рана, що починає гоїтися» [т. 20, с. 287—288]. І для вираження нового післякризового настрою Євгенія письменник знову знайшов відповідний образ: «...придорожню березу, покриту жовтим, а декуди пурпурово-червоним листям, що, обтяжене краплинами мряки, облітає звільна, ненастанно» [Там само] і «коли ся береза почуває який біль при обпаданні листя сього, то се, мабуть, буде біль, подібний до того, який він почуває тепер. І в його душі в'яне щось, обпадає, відривається і гине щось таке, що було красою, і пишнотою, і радощами, але тепер пережило свої дні. Се в'яне його молодість з її ілюзіями, і поривами, і безумним ко-

²⁶³ Содомора А. Самотній голос першої скрипки осені / Андрій Содомора // Содомора А. Студії одного вірша. — С. 238.

²⁶⁴ Зазначимо, що посилена увага до психологічного явища роздвоєння хворої душі, або розщеплення її на безліч самостійних станів, — це одна з основних рис модерністського світобачення.

ханням» [т. 20, с. 288]. Виникає транспозиція листя, що в'яне, і серця, скорченого від жалю та болю²⁶⁵. Через антропоморфні образи знеохоти, жалю, сумніву картини природи набирають інтимних вимірів, зафарблюються відчуттям безповоротної втрати.

У пустинних пізньоосінніх просторах відбувається процес духовного й фізичного оновлення Євгенія. Адже вирушав у подорож персонаж однією людиною (хворою, втомленою, зневіреною, сфокусованою на власних проблемах), а приїхав до свого пункту призначення зовсім іншою — повною нових надій, планів, готовності до роботи, самопожертви. Витримавши випробування природною пусткою (у казках — це ліс), Євгеній подолав лімінальний рубіж, перейшов із однієї життєвої фази (романтичних мрій, ілюзій) до наступної (активних дій). Влучно зауважив З. Гузар, що «самоаналіз Рафаловича — це не хворобливе копірвання у своєму нутрі. Це цілеспрямована позитивна робота душі, це перемога людського над “свинством” (слово Рафаловича)»²⁶⁶. Себто через складний процес «суду розуму та серця» персонаж утверджує ідею гуманності, людинолюбства.

У романі «Перехресні стежки» сильною експресією марковано і пейзаж-кінцівку. Супровідними до розгортання внутрішньої психодрами Регіни, яка опинилася «над безоднею», є образи дикої стихії природи, що розгулялася за вікном помешкання Стальських. Картина асоціативна, візійно-галюцинаційна, наближена до експресіоністично-сюрреалістичної поетики. У коло-

²⁶⁵ Обрамовані відчуттями болю й зневіри образи зів'ялого листя, які неодноразово подибуємо на сторінках Франкової прози й поезії (найчастіше — періоду «вершин і низин», «болю існування» та «днів журби», себто кінця ХІХ — початку ХХ ст.), акумулювали психологічно-філософську семантику. У «Зів'ялому листі» — це, за словами Т. Пастуха, «символ життя, що не відбулося у своїй належній повноті, це образ дочасної смерті» (*Пастух Т. Поетичні знахідки у «Зів'ялому листі» Івана Франка / Тарас Пастух // Іван Франко. «Зів'яле листя»: тексти, матеріали, дослідження / ЛНУ ім. І. Франка. — Львів, 2007. — Вип. 7. — С. 311*).

До речі, письменники-модерністи часто порівнювали своїх героїв з позовклим листям, яким розмітував вітер, виражаючи таким робом страх перед майбутнім та жаль за минулим, а також свою безпомічність у цьому світі — настрої, що загалом притаманні епосі кінця ХІХ — початку ХХ ст.

²⁶⁶ *Гузар З. Образи просвітян у творах Івана Франка (роман «Перехресні стежки») / Зенон Гузар // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність: «Просвіта» — оберіг незалежності та соборності України / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича; [відп. ред. Ярослав Ісаєвич; упоряд. Феодосій Стеблій, Володимир Пашук]. — Львів, 2010. — № 19. — С. 415.*

ристичному плані вона монохромна (актуалізована трагічно-песимістична семантика чорної барви), різка, гнітлива, повністю суголосна тій «вбійчій боротьбі», що відбувалася у жіночому нутрі. Для посилення експресії автор застосував різноманітні кінетизаційні мовні засоби, що динамізували пейзаж (особливо багато дієслів руху та віддієслівних іменників). Опис складається з умовно хаотичного нанизування дисгармонійних звукових та візуальних образів зимового пейзажу, довільно вихоплених із перцептуального процесу. В одну картину в'яжуться «рев бурі і шум сніговійниці», густа курява снігу, що «сипав, крутився, зашпилював очі, запирав дух у грудях», п'ятьма, дика музика Клекоту, «достроєна» до не менш дикого скиглення вітру. Всі ейдоси мигають і розпливаються в уяві спостерігача, «мов обривки різнобарвної матерії, кидані шаленим вихром» [т. 20, с. 433]. Франкову манеру живописання словом характеризує хаотичність, фрагментарність, ситуативність, сугестивність та асоціативність²⁶⁷.

²⁶⁷ Принципи галюцинаційно-візійної поетики описовості майстерно застосовано і в повісті «**Великий шум**» (фобії, марення пана Суботи). Піддавшись сильному «припадку» смутку й меланхолії, персонаж спостерігає за вікном свого помешкання містично-драматичну картину різдвяної ночі. Спочатку чує зловісне ритмічне постукування, і цей моторошний звук сугерує візуальний образ годинника, далі — таємного, шаленого серця. Кожен наступний образ (криваве око, безформна чорна тінь, смерть, що їде до нього своєю бричкою, запряженою демонськими кіньми із кривавими очима) нагнітає емоцію страху, аж до безмежного жаху. Цей пейзаж оприявнює пік емоційного переживання персонажа. Він вирізняється граничною експресивністю і символічністю.

Сам твір оприявнює Франкові зацікавлення модерністською поетикою — про це докладніше йдеться у статті М. Легкого «“Великий шум” Івана Франка: до поетики модернізму» (*Легкий М.* «Великий шум» Івана Франка: до поетики модернізму / Микола Легкий // Українське літературознавство : зб. наук. праць. — Вип. 66. Іван Франко. Статті й матеріали. — Львів : ВЦ ЛНУ, 2003. — С. 78—93. У повісті поєднано полівекторні й різнонастрєві пейзажі: є фрагменти зображального (схематичного, фольклорно-романтичного, сконструйованого у формі розлогих описів сільських краєвидів мальовничого Підгір'я), антропоморфного пейзажу-метафори, психо-символічного, таємничого (містичний пейзаж, «націхований» готичними — моторошно-страхітливими елементами). Лейтмотивним образом твору є психоміфологема великого шуму, інтерпретована в різних символічних вимірах: із проекцією на аксіологічну, морально-етичну, соціальну, природну площини (*Дуркалевич В.* «Великий шум» Івана Франка: реконструкція зразкового читача [Електронний ресурс] / Вікторія Дуркалевич // Волинь-Житомирщина : іст.-філол. зб. з регіон. пробл. / НАН України, Ін-т укр. мо-

Тож докладний аналіз психологічних пейзажів у романі «Перехресні стежки» дає змогу зробити висновки про те, що письменник розширив семантичне поле дескрипції, акумулювавши символічні, міфологічні значення окремих пейзажних топосів (як-от пустелі, острова) та мотивів (самотності, роздвоєння, блукання). Персоніфікацією явищ природи досяг ефекту кінетизації пейзажу. Апробував можливості імпресіоністичного (відчуттєво-перцепційного), експресіоністичного (сугестивно-асоціативного із танатосною семантикою та чорно-білою колористикою), сюрреалістичного (онірично-візійного, галюцинаційного) типів опису.

Хронотоп переживань Євгенія Рафаловича, Регіни Стальської у романі «Перехресні стежки» певною мірою дотичний до описів простору блукань і втечі капітана Ангаровича в повісті «Для домашнього огнища», пані Олімпії Торської у повісті «Основи суспільності» та пана Суботи у повісті «Великий шум». У подібному психологічному руслі змодельовано експресивно-драматичний пейзаж бориславської «западні», що обрамовує психопортрет Фрузі в оповіданні «Ріпник», болотяний пізньоосінній пейзаж душі жандарма в оповіданні «Цигани», уявно-алегоричний топос пралісу, що є частиною хронотопу переживань мандрівника в «Рубачі» та патера Гауденія в «Місії». *Психологічні дескрипції* у цих творах вписуються у загальну модель настроєво-психологічної, сновізійної дескрипції. Їх *об'єднує*: 1) часовий синкретизм; 2) фрагментарність, довільність пов'язання образів природного та людського світів; 3) експресія кольору чи символічних лейтмотивних деталей; 4) топіка уявного; поетика таємниці, снів (пейзаж-передвісник або візія-на-яву), фантазій, мрій, спогадів; 5) ускладнення опису сюрреалістичними «вкрапленнями» — післястресовими фобіями, галюцинаціями, мареннями або внутрішнім мовленням персонажа, його рефлексіями й медитаціями; 6) опертя на сугестію; 7) міфологізм, містицизм, демонізм; 8) динаміка або ж відсутність руху, зміни, «застиглість»/«загубленість» у «стертому» чи «роздуттому» хронотопі; 9) емоційно-від'ємна, трагічно-песимістична тональність.

Домінантними ознаками емоційно переосмислених топосів природи є сірість, напівсутінь, вугільна чорнота, зловісна «чер-

ви ; Північноукр. діал. центр ЖДУ ім. І. Франка ; Житомир. іст.-філол. ін-т регіон. досліджень. — Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2006. — № 15. — С. 74—81. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Vg_2006_15_12.pdf.

воногаряча», кривава експресія заходу сонця; мертва тиша або різкі, неприємно-моторошні звуки (слух загострений не на зовнішні подразники, а на внутрішні реєстри); химерні, гострі, деформовані контури дерев, пнів, вигини коріння, закрути річки зі зміїно-демонічною атрибутикою; гра густих тіней; вогкий холод, мороз, мряка, туман, дощ, сніг, болото, сирість, духота, жара, сморід; рвучкий і різкий вітер. Оманливі, тяжкі, з прихованими небезпеками стежки, що не мають ні початку, ні кінця (апелюють до архетипного образу життєвої дороги). «Рух, який відбувається у цьому просторі, має характер блукання, кружляння, снування, тобто це рух без мети, що є антитезою руху по дорозі (тобто пересування у визначеному напрямку)»²⁶⁸. Такі пейзажі подібні до графічних рисунків, а не до плавних і м'яких акварелей. Це простір пустинний, стиснений, звужений, вдавнений у землю низько навислим небом-«капелюхом», із мізерним анімалістичним та флористичним світом (немає свіжої зелені, пахучого різнотрав'я), заселений витісненими у сферу підсвідомості страхами, персоніфікованими образами-абстрактами негативних емоцій. У часовому плані — це надвечір'я, вечір, північ, у календарному — пізня осінь, зима.

До *негативних маркерів* психологічних пейзажів належать образи вкритого туманами, мрякою безмежного поля, голої стерні, обривистої скелі, чорної безодні, пущі, дебри, густого пралісу, старого занедбаного саду, міських вулиць, а також образи пожелтого/зів'ялого листя й самотнього придорожного дерева.

В основі емоційно від'ємних характеротвірних описів природи — традиційні для модерністського світогляду психоміфологеми пустки, безодні, порогу й лабіринту.

Із «психізованими» образами пустинної («сірої») природи кореспондують такі негативні психо-емоційні стани людини, як страх, жах (містичний жах), безсилля, втома, зневіра, відчай, апатія, меланхолія, смуток, невизначеність, тривога, страждання, отупіння, туга, напруга, безпам'ятство чи прагнення забуття, смерті, усамітнення, відчуття й болісне переживання самотності, хвороби душі й духу.

²⁶⁸ Петрухіна Л. Типологія образу «пустеля — пустка» в українській та польській модерністській ліриці // Зустрічі на межі світів... — С. 159.

**2.7. ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПЛЕНЕРИЗМ 1900-х.
МІФОСИМВОЛІЧНІ ПЕЙЗАЖІ
У «ГУЦУЛЬСЬКИХ» ОПОВІДАННЯХ
«ЯК ЮРА ШИКМАНЮК БРІВ ЧЕРЕМОШ»,
«ТЕРЕН У НОЗІ»**

У Франковому гуцульському пленері природа бере доленосну участь у житті персонажів. Вона багатогранна, як і саме життя, у ній постійно відбувається взаємопроникнення, боротьба та гра протилежностей; вона — прекрасна і трагічна воднораз; це замкнута в собі єдність сил та енергії; амбівалентна (велична й загрозлива) стихія; їй властива міфологічна первинна поетичність, що впливає із концепції *всеедності*, монізму людини та природи. У гуцульських текстах втілено ідею циклічності природолюдського життя. Потрактування смерті вписується у фольклорно-міфологічну парадигму кола. Відповідно, немає страху, трагедії смерті. Себто Франкова філософія Еросу й Танатосу суголосна ідеям про вічну боротьбу цих первнів, а людина потрактована як іграшка у грі диких стихій: вона повністю підвладна і силі життя, і неминучості смерті. Не опирається ані інстинкту продовження роду, ані старості, бо сприймає такі речі одвічними, звичними, неминучими у своєму житті. Вона максимально наближена до природної, первісної людини, з її цілісністю та особливим відчуттям ритму Всесвіту, вічного і божественного закономірності. В образі такої людини утверджувалась наприкінці XIX ст. вітальна теорія цінностей на протиположності хворобливості доби *fin de siècle*.

Персонаж оповідання «**Терен у нозі**» гуцул Микола Кучеранюк спокійно очікує на свою смерть, сумовито-меланхолійний настрій відлунює у його душі. Проте у творі Франка не відбувається очікуваного злиття персонажа з природою через смерть, навпаки — Микола відчуває себе відлученим од вічно живого космічного круговороту, а величні, спокійні краєвиди-панорами Гуцульщини, що відтворюють «безконечний привіт життя», інтенсифікують його драматичні передчуття. Ось як письменник описує психоемоційний стан Миколи крізь призму його інтуїтивно-чуттєвого сприйняття природи: «Старий гуцул усів на старій обрубаній колоді і німо та спокійно вдивлявся у величний краєвид. <...> Але Микола глядів на все те *безучасно*, немов не з сього світу. *Не почував уже туги, не тягло його в далечінь*; відколи був певний, що незабаром умре, *все оточення зробилося йому чужиною*. <...> Миколин зір слідив, бачилось, з якоюсь *дивною тривогою* за бігом сонця. Він *привдивлявся* кожній легенькій хмар-

ці, що виринала відкись на заході і, запалюючися золотом і пурпуром, звільна плила за сонцем. *Підзорливим оком міряв* кожний клуб диму, кожний туман пари, що підіймався з лісів і зворів. А коли нарешті сонце затонуло в кроваво-червоних хмарах, мов розпалена куля в воді, він *зітхнув глибоко, затремтів*, мов від морозного подуву, з трудом підвівся з місця і *мовчки пішов додому* (курсив у цитатах із текстів Франка мій. — *М. Л.*)» [т. 21, с. 376—377]. Увага сфокусована на одному моменті — заході сонця, що набуває для гуцула символічного значення перетину рубікону життя і смерті. Сенсонаповнений пейзаж надвечір'я апелює до тонких нервів і чутливої душі персонажа. Опис гуцульської природи м'який, витончений, створює ілюзію контамінації сакрального й профанного, дійсного, видимого й уявного, фантастично-візійного. Письменник синтезував спостереження гуцула за природними процесами, себто зовнішні враження та спомини, рефлексії. Такі ментальні пейзажі є формантами національної картини світу. Адже кожен народ має своє особливе відчуття природи, свій союз із природою, існують різні етноприроди і в кожній із них, за словами Д. Ліхачова, «свої особливі взаємовідносини між природою і людиною, завжди чутливі і зворушливі, що свідчать про духово високе в людині, а точніше — в народі»²⁶⁹.

Епізод німого спостереження гуцула за заходом сонця акумулює, інтенсифікує внутрішню напругу твору, увиразнює трагізм ситуації, в якій опинився Микола. У молодості він негуманним учинком порушив природний світопорядок та гармонію, і цим закрив собі шлях до злиття із єдиним всесвітнім цілим. Сам персонаж зізнається перед громадою: «Кілько разів дивлюся, як сонечко сідає за горою, все мені видається, що там хтось золотими ключами замикає браму передо мною» [т. 21, с. 377]. Відповідно до язичницької та християнської традицій солярний образ-символ сакралізовано (сонце — праведне божество, перед яким треба висповідатися й попросити розгрішення). Воднораз експресія червоного кольору зберігає певну психонапругу. Заходове світло містить негативні, деструктивні конотації: воно «криваво-червоне», розжарене. Кольористичні маркери пейзажу семантично в'яжуться з такими поняттями, як «гнів» та «кров». Мотиви сходу й заходу сонця несуть семантику зміни — дня і ночі, темноти й світла, Добра і Зла, правди й неправди, злочину й карі, смерті й воскресіння.

²⁶⁹ *Лихачев Д.* Земля родная : [книга для учащихся] / Д. С. Лихачев. — М. : Просвещение, 1983. — С. 62.

Налаштування персонажа до смерті, його прощання з прожитим днем (імпліцитно — з життям) у «природі-храмі» має експресивний філософський посил. «Філософія смерті» Миколи Кучеранюка вписується у міфопоетичну концепцію циклічності, повторюваності, неперервності життя, «космічного колообігу», де кожен кінець (захід сонця) є початком нового (вранішнє пробудження)²⁷⁰.

Б. Лепкий в оповіданні «Дідусь» висловлює подібні судження про життя і смерть, трактуючи ці складні поняття крізь призму народної філософії. У творі проголошена ідея непогамовності колеса долі, а смерть людини потрактована як загибель одного з творинь природи, рівного серед рівних. Флер осені обрамовує постать старого, хворого діда Скреготи, що перебуває, образно кажучи, на порозі до вічності. До пейзажу Лепкий вводить образи болота, розмішаного, «як тісто в діжі», брудних хрусталів, приморозку, білої мряки, «зимно». Імпліцитно відчувається взаємозв'язок між природою, що перебуває у стані стагнації, облединіння, і нездужанням дідуся, котрий також наближається до своєї зими — смерті («Ніби так, боліти, то мене нічо не болить, але сила кудись поділася. Нічо її в костях не чую. І в грудях чогось так холоне... Виразно смерть»²⁷¹). Передчуття смерті на фізичному рівні супроводжується повною психологічною готовністю до цієї події: «<...> я, як маю вмирати, то й так умру, без вас. <...> А чого ж тут боятись? Нікого не вбив, нікому віку не вкоротив, не обікрав. Пережив своє, та й треба забиратись. То так, як той робітник. Зробить роботу та й додому»²⁷².

Ідея проминальності життя (людського та природного), невідворотності смерті потрактована з проекцією на духовну сферу: не

²⁷⁰ У творі М. Коцюбинського «Що записано в книгу життя» (1910) устами старої баби, що ніяк не могла померти, артикульовано подібне визначення смерті як звільнення од страждання, перехід в інший стан єдності з природою і Богом. Бо, за народною етнофілософією, «старе мусить вмирати, молоде жити. Так все на світі. Старе листя спадає, молоде наростає. Зима гине, як надходить весна, зерно гние в землі, випускаючи парость. Так все ведеться, відколи світ...» (*Коцюбинський М. Що записано в книгу життя // Коцюбинський М. Твори : у 7 т. — Т. 2. Оповідання. Повісті (1897—1908). — К. : Наук. думка, 1974. — С. 147*). Стара просить сина відвезти її на саях у гай, де (на відміну од занедбаной та зубожілої хати) чисто й біло, а дерева — як свічі у церкві. Це простір сакральний, для неї — храм, лімінальна зона міжсвіття.

²⁷¹ *Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 458.*

²⁷² Там само. — С. 459.

страшно вмирати, якщо жив згідно з Божими заповідями, бо після тебе проросте нове зерно (дід залишає по собі дітей та онуків, а також засіяну озиминою ниву). Вчинки — це інобуття людини, її продовження, вони й визначають характер смерті. Подібні ідеї випрозорюють поетичні цикли Б. Лепкого «Осінь» та «Весна».

Має рацію М. Їльницький, стверджуючи, що «у Богдана Лепкого взагалі не знайдемо ліричного захвату, захоплення миттю чи “оскарження” природи за конечність кожної людини. Печаль поезії Б. Лепкого не відречена, вона світла, і цієї просвітленості надає їй те, що плинність конкретного прояву життя, конечність кожної окремої людини заперечується нетлінністю й невмирущістю творчості, поезії, краси — духовності, створеної людиною»²⁷³. Цвинтарні описи природи Лепкого «дихають» гармонією, повнотою життя, вічним, німим, безмежним спокоєм («<...> Дає мені якесь слабе вражіння смерті. // А все ж таки з життям він так собі // сумежний, // Що їх обох зіллялись разом черти // В один великий спокій»²⁷⁴). Прикметно, що Лепкий задумався над вічними проблемами життя і смерті з раннього дитинства, про що зізнався у спогадах: «перед ним предовгим хороводом проходили й чергувалися чотири пори року. Бог знає, звідкіля вони взялися, і Бог знає, коли скінчаться. Аж страшно»²⁷⁵. Ці дитячі роздуми згодом викристалізувалися в конкретний образ колеса долі: «<...> так невгамовно шуміло життя, як на лотоках млин. Все було таке неминуче, як те, що після ночі приходить день, а по дощах погода»²⁷⁶ або: «День йде по ночі, а осінь по літі, // І переміні тій кінця немає. // В кожній хвилині хтось родиться в світі, // В кожній хвилині хтось в світі конає»²⁷⁷.

Про коловорот життя говорить письменник і у вірші «Не відбирайте надії». Його ідея полягає в тому, що минуле оживе в майбутньому, проросте весняною квіткою з-під снігу, бо воно незнищенне. Автор вірить, що з майбутнім «прежнє» так сплететься, «Як тії перші квіти весняні // З останнім листям, що іще осталося // На дубовій гіллі»²⁷⁸. Танатопоетика Б. Лепкого та

²⁷³ Їльницький М. Настроєний життям, як скрипка / М. М. Їльницький // Б. С. Лепкий. Поезії ; [упоряд. ; вступ. ст. і прим. М. М. Їльницького]. — К. : Рад. письменник, 1990. — С. 9.

²⁷⁴ Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 84.

²⁷⁵ Лепкий Б. Твори. — Т. 2. Повісті ; спогади ; виступи / [упоряд. та авт. прим. М. Їльницький]. — 1991. — С. 399.

²⁷⁶ Там само. — С. 11.

²⁷⁷ Там само.

²⁷⁸ Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 90.

І. Франка часто експлікує образи кола, млина як виразників людської екзистенції і цим резонує із подібними ідеями М. Яцкова та інших «молодомузівців»²⁷⁹.

Парадигма мотиву сходу й заходу сонця, тихого надвечір'я у невеликому пізньопленерному фрагменті з гуцульського життя в'яжеться з інтимно-особистісними переживаннями персонажа, його морально-етичним переродженням, а також поняттями гріха та прощення, себто містить глибокий філософський, психоміфологічний (каузальний) підтекст, маркує риси авторської етноментальної картини світу.

В експлікації теми заходу сонця Франко ближчий до народної фольклорно-міфологічної та біблійної традиції, що поєднувала ці образи з ідеєю смерті й воскресіння, циклічного коловороту життя, ніж до модерністської інтерпретації символічного пейзажу крізь призму трагічно-песимістичного світогляду «переламової» доби, зі всім спектром негативних конотацій чорно-червоної колористики, асоційованої з кров'ю, ранами, болем і втратою.

Лімінальна топіка твору, окрім мотиву заходу сонця, оприявнює ще один, не менш важливий *мотив переправи через ріку Черемош*, що імпліцитно прочитується як подолання міфічного хронотопу — перехід через ріку смерті до трансцендентального простору. Проте у цьому випадку Кучеранюк не може подолати міжпросторовість і знайти спокій душі. Ріка, вершечок гори для гуцула — це «портали» в іншосвіття. Франко експлікує метафорику ріки для створення відповідного настрою, адже після зустрічі Миколи з таємничим хлопцем-«потопельником» ідилічну картину, що сугерує образ спокою і задоволення, веселості духу, молодості, розквіту сил («Був гарний літній день; на всіх долинах покошено сіно. Запах свіжого сіна і достиглих малин, що

²⁷⁹ М. Їльницький у статті про М. Яцкова зауважив, що «образ кола як світобудови глибоко закорінений у свідомості українського народу, що відбилося у найархаїчнішому жанрі нашої пісенності — шедрівках (“Ой колом, колом сонце іде”), у понятті Сварожого кола як зодіакального року, магічного кола, яким обводили житло для його захисту від нечистої сили, нарешті як танцю коломийки» (*Їльницький М. У руслі сецесійности (синтез мистецтв у новелістиці Михайла Яцкова) / М. Їльницький // Записки НТШ. — Т. 257 (CCLVII). Праці Філологічної секції. — Львів, 2009. — С. 171*). Образ кола у Яцкова, хоч і вкорінений у фольклорну традицію, занурений (подібно до Лепкого) у тогочасну «філософію життя», його постійно супроводжує етос болю: «В тій хаті чути перший плач дитини, // Там перед смертю старець клене долю. // Так вічно-вічно. Й нема ні хвилини, // Щоби на світі цім не було болю» (*Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 42*).

звисали скрізь із стрімких берегів понад водою, так і обвівав мене. На серці було любо, свобідно та радісно, як рідко» [т. 21, с. 378—379]), руйнують динамічні, емоційно від'ємні образи акваторії — «страшної бистрини», «клекоту», хлюпання «зеленкувато-сірої каламутної води поза дарабою», «громади дуже неприємних кам'яних брил, що ліниво розляглися по самій середині ріки, мов череда здорових волів у купелі», «каламутної повені», що «реве і клекоче». Зоровий образ аквапростору супроводжують містично-драматичні звуки дзвонів. Дескрипція інтенсифікує почуття страху «найтяжчого злочинця», що згодом «перемінився звільна на глибокий смуток» і передсмертну тривогу. Образ Черемошу як лімінального топосу наділено особливим магнетизмом, витоки якого слід шукати у народних віруваннях про заманювання людини водяниками й русалками до води, що призводить до неминучої загибелі. Однак акваатмосфера для Миколи не є смертоносною безоднею (із мертвою водою), а радше, навпаки — є місцем «змивання гріхів» молодості. Він зізнається: «лише Черемош тяг мене до себе і на дарабі вертала до мене сила й охота до життя», що засвідчує особливо тісні й довірливі стосунки між гуцулом і природою. «І любить гуцул свою ріку, — зазначає добрий знавець гуцульської етнопсихології Гнат Хоткевич, — а Черемош жартує. То поверне драбину носом зовсім не туди, де треба плисти дівчатам, то наверне бік на камінь, драбина похилиться, а дівчата тоді кричать. Але й вони знають, і Черемош знає, що то все жарти»²⁸⁰. Коли ж природа «розгнівана» на персонажа і «не жартує» з ним — це вже інтимно-особистісна трагедія.

Введення у твір баладного образу потопельника, обігрування смертоносної символіки водної стихії загострює інтригу твору, драматизує загальну психоатмосферу, впливає на перебіг подій (згадаймо подібний онейропейзаж Черемошу в романі «Перехресні стежки»).

В описах гуцульського пленеру поєднано романтичні засоби візуалізації простору природи (експресивні кольористичні деталі, нагнітання страху, жаху), символістські описові елементи (семантична багатозначність, емоційна глибина образу ріки, гірської вершини, терну) та сюрреалістичні вкраплення (сновізія потопельника, його сніжнобілої руки), що трансформують звичайний реалістичний пейзаж у фантазмагоричний.

У творі «Терен у нозі» *ідея перехідності, злам* виражена в лімінальних дескрипціях заходу сонця й переправи через ріку. Бу-

²⁸⁰ Хоткевич Г. Авірон. Довбуш : повісті, оповідання. — С. 120.

дучи топонімічно-географічними вказівниками автентизму природи, ці пейзажі еквівалентизують межові психічні стани персонажа; оприявнюють хитке балансування між життям і смертю, реальним і потойбічним, гріхом і каяттям; окреслюють риси вдачі гуцула й маркують його етнокартину світу з особливим (сакральним) ставленням до природи як мірила морально-етичної вартості людини. Знаковість та експресивність межових топосів тут доповнено міфосимволічністю й філософічністю.

В оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» винесений у назву твору акватопис Черемошу також містить символічні значення. Він є частиною простору переживань гуцула. Існує декілька ракурсів прочитання семантики цього акваобразу: пряме значення — частина локального простору зі своїми ландшафтними особливостями; переносне — філософсько-символічна алюзія до ріки життя та смертоносної безодні; з огляду психологізму — настроя проекція, еквівалент лімінального екзистенційного стану; характеротвірна деталь портрета гуцула, що виявляє/маркує риси його темпераменту. Кожне з цих значень актуалізовано в певний момент розгортання зовнішнього подієвого та внутрішнього (ретроінтроспективного) сюжету.

Сама назва вказує на важливість переходу через ріку (з огляду на вжите дієслово руху недоконаного виду «брів» письменника цікавив сам процес, його динаміка, а не готовий результат). Візія кладки (моста) й мотив переправи на інший бік концентрують усю психонапругу твору, зосередженого навколо переламного моменту життя гуцула.

Юра Шикманюк магнетичними узами прив'язаний до Черемошу. Він годинами «німо й непорушно» споглядає ріку, придивляється до найдрібніших деталей, намагаючись заповнити різнорідними враженнями душевну пустоту й відігнати журу. Все побачене й почуте здалеку (з-за вікна шинку) «якось немов заповняло його порожню душу, увільнювало її від муки власного думання й почування, було любе та розкішне, мов тепла купіль» [т. 21, с. 430]. Відбувається німий діалог між Юрою та рікою, він відчуває її як живу істоту, котрій можна зверитися з наболілим. «Ненастанний покvapний рух води, клекіт та хлюпотіння хвиль, гуркіт посуваного ними каміння, підскоки клубків піни, а від часу до часу вид гуцулів і гуцулок, що, підбираючи одіж вище колін переходили бродом через річку» [Там само] — все те заспокоювало потривожену психіку, проте не заторкувало її глибоко й не залишало «тривких» вражень. «Невеличкий, а такий різноманітний закрут Черемошу», в якому немає нічого нетипового, ек-

зотичного, для гуцула є цінним сам по собі. Юра спостерігає за змінами життя, а сам заглиблений у внутрішній простір переживань. Топос Черемошу — ріки, де вирує життя, контрастує із застиглим, «окам'янілим» внутрішнім ландшафтом Юри. У руслі романтичного світобачення Франко експлікує виражальні, символічні, філософські можливості вербального пейзажу, акцентуючи на полісемії й глибині дескрипції.

З іншого боку, обрамована віконною призмою частина річкового краєвиду, що потрапляє в поле зору гуцула, сприймається як прогностична деталь, натяк. Опис ріки поєднано з елементами кривавозаходового пейзажу. Помітно, що в способі компонування дескрипції простежується почерк уже досвідченого пейзажиста. Тонка спостережливість, свіжі порівняння, легкі, ненав'язливі асоціації, максимально наближене до природного нюансування кольорів, відтінків, унаочнення зміни природних станів, процесуальності, руху, перетікання — це те, що перетворило звичайне явище у захопливе видовище: «Смеркалося. Кровава заграва, що, розітлівшися на заході обхопила була все небо, починала звільна погасати, бліднути, зразу на сході, потім на середині неба, лиш де-де огнистими платами висіла на хмарах та палала пурпуровою пожежею на снігових шпильях далекої Чорногори. Відтам потягало холодним вітром. Віковічні смереки від часу до часу вибухали голосним шумом, мов прокидалися з тужливої полудрімоти, і неначе величезні птахи, напруго шелестіли всім пір'ям, зриваючись до лету: се одна-друга хвиля полонинського буйного вітру, що тяг горою понад верхами, впадала вниз і вривалася в їх темну гушавину» [т. 21, с. 440].

Франко захоплювався колористичним, світлоповітряним багатством і повнотою миті згасання дня, а з іншого боку, намагався декодувати символічний зміст образу. Статус помежів'я надає його пейзажам глибокого символічного смислу: хронотоп надвечір'я оприявнює круговорот природи й часу та в'яжеться з інтимно-особистісними переживаннями персонажа, його морально-етичним переродженням, поняттями гріха і прощення, себто містить філософський, психоміфологічний підтекст²⁸¹.

²⁸¹ У Франкових творах схід сонця віщує подолання темряви, а його захід — навпаки. Водночас перехід до ночі — це занурення у сон, мрію, втеча від реальності або ж мандрівка до царства духів. Ранковий хронос оприявнює оптимістичну, мажорну концепцію світу, а вечірній пронизаний мінорними, елегійно-мрійливими, плачливо-журливими тонами. Описи заходу сонця оформлені згідно з формулою «сутінки — спогад — жаль/сум» (*Циховська Е.* Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту. — С. 124).

Момент, коли «вмирає день» загострює рефлексію, драматизм, відчуття трагедійності; це час внутрішнього самоаналізу, підбиття підсумків, світо- й самопізнання, сповіді й катарсису. «Захід сонця символічний тому, що сонце репрезентує небесний світ, і якщо сонце заходить, то відповідно кінець не тільки дня, а й захід життя фізичного», — наголошує Е. Циховська²⁸². Ці моменти добре відчував Франко, тому його так цікавила тонка межа між днем і ніччю. У його прозі емоційно маркована символіка фази заходу сонця апелює до сфери ірреально-чуттєвої. Захід сонця, вечірній присмерк «набуває конотацій “втілення екзистенційної тривоги”, “межі між буттям і небуттям”»²⁸³.

І в зображенні магії надвечір'я, і в описі ріки Франко як словесний пейзажист *утверджував ідею нерозривності зв'язків людини з природою*. Коли Юра приймає тверду постанову помститися шинкареві Мошкові за шахрайство²⁸⁴, і щоб реалізувати крива-

Семантика надвечір'я об'єднала тонке відчуття скороминушості, розлуки з переживаннями тихої радості, ідилії. Л. Петрухіна підкреслила: «Духовно-культурний підтекст цієї теми (захід сонця), зокрема, кардинальна якісна і часова зміна чогось на щось, прихід незнаного, солодко-напружене чи тривожне очікування цього невідомого (нереального, метафізичного), своєрідна межа смерті, небуття, космічного хаосу, на нашу думку, — стверджує Людмила Петрухіна, — ідеально накладаються на спільну естетичну та духовну парадигму європейського модернізму» (*Петрухіна Л.* Семантика символів-ключів у польській та українській модерністській поезії // Зустрічі на межі світів... — С. 190).

²⁸² Циховська Е. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту. — С. 89.

²⁸³ Камінчук О. Художній дискурс української поезії кінця ХІХ — поч. ХХ ст. : монографія / О. А. Камінчук. — К. : Педагогічна думка, 2009. — С. 234.

²⁸⁴ Подієва частина твору розгортається таким чином, що гуцул, аби пережити свою драму, розділити самотність, переїжджає жити до сина, проте, не знайшовши розуміння серед рідних (гостра на язик невістка вигнала старого з хати), знову повертається до пустої оселі, а звідти — втікає до шинку: там свою «порожню душу» заповнює трохи горілкою, а більше — відчуттям присутності живих людей, теплими словами психоманіпулятора Мошка. Все це якось звільняє його «від муки власного думання й почування» [т. 21, с. 430]. Юра стає «годованцем» шинкаря, а опісля — втрачає свою «батьківщину». Та, усвідомивши всю глибину провини перед сином, односельчанами, Юра хоче знову повернути своє майно, проте — даремно. Він потрапив у сіті вмілого лихваря й беззаконних судів. Переживши момент найвищої психологічної напруги, Юра наважився вбити ворога, однак для цього треба перейти Черемош. І тут Боже провидіння посилає гуцулові знак — рибу голватицю, що відвертає його від кривавого замислу. Попри позірно оптимістичний фінал, розв'язка твору залишається відкритою: «поборемось», — каже Білий ангел Чорному.

вий замисел, опиняється над самим Черемошем, то вже у плюскоті ріки Юрі виразно вчувається відгомін його страждань, а тому силою уяви ріка персоніфікується («дрібні хвилі, що плюскотили коло берега, мов цікаві діти дзюботили до нього: “Куди йдеш? Куди йдеш?”» [т. 21, с. 446—447]), а коли гуцул опиняється на кладці, акваобраз переростає у символ, акумулює інтимно-особистісні значення. Це вже не просто Черемош (частина географічного ландшафту), а справжня ріка життя: «Юра зирнув на брід. Тисячі разів на своїм віці він переходив сюди, нічого не думаючи, не вагаючись і не жахаючись. А тепер жахнувся. Брід видався йому широким-широким, удвоє, вдсятеро ширшим супроти звичайного. Мошків шинок <...> видався Юрі далеким-далеким» [т. 21, с. 450]. Перехід через Черемош набирає для нього філософського, символічного значення: «се ж для нього перехід із одного життя, з того, в якому він зріс і постарівся, в якое інше, невідоме, далеке і страшне» [т. 21, с. 451]. Образи дрібних хвиль інформують про спливання часу, актуалізують значення швидкопроминальності життя.

Вістря переживань і почуттів спроектовано на аквастихію. Настроєвість, емоційна поглибленість опису досягається нанизанням сугестивних засобів: персоніфікації («ліси та чагарники біжать, мов отари чорних овець», хвилі за ними женуться, мов вовк); нагромадження однорідних компонентів, що посилюють темпоритм: «хвилі мерехтіли звільна, далі швидше, швидше, ширше, ширше, десь у безмежну далечінь» [т. 21, с. 452]; або навпаки — створюють ефект розтягнутого/уповільненого часу (Юра «котиться», «борикається», «брєде, брєде» — простір ніби розімкнутий до безмежності, відчуття реальності втрачається: «здавалося, що той Черемош розливається чимраз більше, що гори розсуваються перед ним» [Там само]). Тут топос ріки є модифікацією міфологеми пустки. Низка кінетичних лексем (таких, як «спуджений», «бігти», «гнатися», «воркотати», «шуміти», «стогнати») окреслює атмосферу страху, переляку, нервової напруги. Відсутність берега-твердині підтверджує хиткість життєвої позиції персонажа, безбережжя — символ недосяжності поставлених цілей, нездійсненності мрій. Споглядання ріки викликає думки про *велич природи та малість, смертність людини*, що особливо глибоко сприймається саме в цій ситуації. Письменник делімітизує образ акваторії, надаючи йому екзистенційного виміру²⁸⁵.

²⁸⁵ Дронь К. «Що се таке — вода?» : образи акваторії // Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). — С. 97—118.

Аквадескрипцію супроводжує відчуття пустоти: «безбережність (в екстенсивному плані) й особливо (в інтенсивному плані), — зазначає В. Топоров, — колихально-коливальні рухи, що фіксуються і візуально, й акустично, індукують відповідний ритм в суб'єкті сприйняття і викликають думки й навіть почуття безмежного, відсилають до початку, до творіння, до переживання його сенсу»²⁸⁶.

Пейзаж усіяний добірними авторськими порівняннями та коментарями, що виразно акцентують на мізерності, іграшковості, незначущості персонажа перед могутньою стихією природи та самого життя, в якому людина лише дрібний атом, комашина, гілка, відірвана од стовбура і кинена в крутіж: «А серед того плеса не пеньок котиться, не дрібна комашка борикається, але він сам, Юра Шикманюк, похилений на свою паличку, важко підіймаючи свої заморожені ноги, бреде, бреде, визирає берега і не може знайти його» [т. 21, с. 452]. Вживання лексичних і стилістичних повторів ритмізує та ліризує пейзажний фрагмент. Алітерація *бр*, та сонорного вібранта *р* сугерує враження холоду й страху. Подібний образ людини, що заблукала в «безбережній пустині», подибуємо в романі «Не спитавши броду», однак тут образ аквастихії поглиблено соціальною семантикою: Борисові «у важкій нетямі» розпачу й безнадії після довгого вдивляння у воду здається, що і сам він «не що більше, як хвиля: один момент підняв його понад бурхливе, неспокійне плесо суспільне, а зараз же слідує момент зіпхне його назад, вглиб того плеса, і занесе всякий слід його існування, його терпінь, праць, надій і розчарувань» [т. 20, с. 452]. Тому персонаж асоціює себе з «точкою геометричною», «краплиною серед потоку», «пилиною», яку могутня «вища сила двигає і носить» і зовсім не відомо, чи опиниться вона на вершині скали, а чи в глибокому намулі. «Не моя воля!» — рефреном повторює персонаж, а вже зовсім скоро емоційно заперечує: «Ні, сього не буде! Він бачить перед собою інші, вищі цілі життя і останеться їм вірний» [т. 20, с. 457—458]. Подібні мотиви експліковано в оповіданні «Між добрими людьми» та найповніше втілено у вірші «Над великою рікою». Так утверджувалась у Франковій творчості *філософія опору й безсилля, надії та безнадії, тріумфів і упадків, вершин і низин*.

²⁸⁶ Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное. — М. : Прогресс-Культура, 1995. — С. 580.

У символічно-міфологічному ракурсі ріка — це безодня, бездонна прірва, себто те, що непізнаване, містичне (людська душа, смерть, глибинні шари психіки). Опинившись на кладці, гуцул Юра Шикманюк «завис» між двома проваллями: тим, що над ним (небом), і тим, що під ним (Черемошем). Персонаж балансує між одвічними антиноміями Добра і Зла, Еросу й Танатосу. Як і в попередніх творах, оптимістична кінцівка твору (гуцул, переходячи брід, уполював рибину-головатицю, що й стала знаком «стоп» на шляху до його духовної загибелі) реалізує концепцію християнської гуманності (братолюбства, прощення) на протигагу язичницькому егоїзму (тяжінню до помсти, кари, вбивства). Є. Нахлік спеціально застановився над висвітленням цих моментів у статті «Щоб у слові “виднілося людське, широлюдське лице”»²⁸⁷.

Перехід через ріку — це перемога людини над дикістю й некерованістю природної стихії, перемога над собою, своїми тваринними позасвідомими інстинктами, жадобою помсти; це, зрештою, перемога живого над мертвим, майбутнього над минулим.

В оповіданнях «Терен у нозі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош» у єдності всіх найтонших моментів експресивний аквамалюнок є способом проникнення у психіку персонажа, що опинився «на вістрі екстремів». Дескрипція наповнена символічним, міфологічним підтекстом (стихія води — життєдайна й смертоносна; магнетично приваблива й загрозлива, таємнича, містично-демонічна; це рубікон між простором реальним та ірреальним, своїм та чужим). Засобами психологізації, персоніфікації письменник ускладнив структуру вербального пейзажу; поглибив його ідейно-естетичне навантаження. У пізньому гуцульському тексті ореол містики, таємничості, готичної фантастики, романтичного пафосу краси природи посилено відчуттями її глибокої морально-етичної вартості та здатності впливати на людину, навіть змінювати русло її життя. Франко апробує символістські, романтичні, імпресіоністичні засоби пейзажотворення: послуговується елементами сновізійної, галюцинаційної поетик описовості, активує колористичну сугестію, натяк, фольклорно-міфологічні образи, гіперболу, контрасти.

²⁸⁷ Нахлік Є. Щоб у слові «виднілося людське, широлюдське лице» / Євген Нахлік // Дивослово. — 2013. — № 11. — С. 22—27.

Отож, на основі поліаспектного аналізу психологічного плеру Франкової прози зламу ХІХ—ХХ ст., **висновуємо**: 1) пейзажі у цих творах є частиною простору переживань персонажа, його «екстремального хронотопу»; 2) дескрипції є тією «магічною лампою», що зсередини підсвічує внутрішні колізії; поетика простору є художнім засобом психологічного аналізу психіки персонажа; 3) топоси і локуси природи (райського острова, безмежного і пустого поля, вершини гори, ріки) прочитуються як символічні образи, що поєднуються зі сферою позасвідомого, ірреального, чуттєвого; 4) у стильовому плані психологічні квазіописи синтетичні, скомпоновані на основі сновізійної поетики, міфосимволізму (опис заходу сонця і переправи через Черемош у гуцульських творах), кольористичної сугестії, контрасту, техніки графічного рисунка, етюда, асоціативного монтажу, кінематографічних принципів уповільнення і прискорення зображення, чергування мікро- і макропланів, фантазмагорійної поетики; 5) образи природи делімітизовані, антропоморфізовані; 6) їхня психосемантика корелює з такими поняттями, як самотність, зневіра, розгубленість, наближення до смерті; 7) чергування монохромних (суб'єктивноперсонажних) і акварельних (суб'єктивно-авторських) малюнків природи оприявнює філософію «тріумфів і упадків»; а також корелює з опозиціями хибне — істинне, вічне — тлінне, дійсне — бажане.

2.8. СПЕЦИФІКА «ДІТСЬКОГО» СПРИЙНЯТТЯ ПРИРОДИ. ІНТУЇТИВНО-ЧУТТЄВА²⁸⁸, МАГІЧНО-МІФОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ МАКРОСВІТУ В ОПОВІДАННІ «ПІД ОБОРОГОМ»

Для творчості письменників зламу ХІХ—ХХ ст. *образ дитини* є «знаковою» постаттю, що уособлює сумніви, протиріччя, загадки цієї доби; дитина також репрезентує людство в його так званій чистій, первісній формі. Для письменників важливими є дитяча інтуїція, уява, енергія, неспокій, слабкість, упертість і покірливість — себто поєднання у характері контрастів, ірраціональ-

²⁸⁸ Інтуїтивне чуття природи передбачає пізнання макросвіту на рівні про-світлення і втаємничення; через інтуїцію та уяву, мову міфів і символів. Воно є протилежним до раціонального, інтелектуального, емпіричного. У Франковій прозі дитяча модель пізнання світу максимально наближена до інтуїтивної.

ного. Та найбільше привертає увагу мовчазна присутність дитини в дорослому світі, що є промовистим знаком інакшості й таємниці інтимного, внутрішнього або іншої — часто трансцендентної — реальності. *Дитяче сприйняття світу* показує його глибину і неоднозначність, відкриває метафізичну перспективу. «Дітське» світовідчуття характеризує уміння у матеріальному, тлінному помічати зерно ідеального, вічного. На зламі століть присутність у текстах образу дитини чи топосу дитинства стає вогнищем розгоряння нової концепції «театралізації» мистецтва, відповідно до якої письменник із легкістю поглинає сентиментальний шарм і легкість дитячих маскарадів, відчуває себе також маріонеткою у пальцях Бога. Лабіринт дитинства інспірує спогади й уявлення, де пам'ять зустрічається із мрією. Їх взаємопроникнення призводить до «елегізації», «ідилізації» хронотопу дитинства. Особливо приваблює письменників цієї епохи образ дитини, що опинилася у межовій ситуації²⁸⁹.

Літературознавці, що цікавились автобіографічними творами Франка, безпосередньо звертали увагу на специфіку «дітського» сприйняття природи — кордоцентричного, інтуїтивного, екзальтованого емоційного, наївного, широкого. З. Гузар, К. Дронь, В. Дуркалевич, О. Луцишин, Н. Тихолоз, А. Швець²⁹⁰ розглядали художній часопростір дитячих оповідань як засіб психологізму Франка-прозаїка.

Франкознавці зауважили, що дитина поетично сприймає та інтерпретує світ, конструює у своїй свідомості його інший вимір — параболічний, метафізичний, казково-міфічний, онірич-

²⁸⁹ *Mielhorski R.* Topos dzieciństwa w świetle historii (ogólny zarys problemu w poezji nowoczesnej 1939–1989) // *Tematy i konteksty*. — 2012. — N 2 (7). — S. 369.

²⁹⁰ *Гузар З.* Новела Івана Франка «Мій злочин» / З. Гузар // *Вісник ЛНУ ім. І. Франка* : зб. наук. праць / ЛНУ ім. І. Франка ; редкол.: Т. Салига (голов. ред.) [та ін.]. — Львів, 2004. — С. 150–155. — (Серія філологічна ; вип. 35); *Луцишин О.* У хронотопічному дзеркалі (Часопростір оповідань Івана Франка про дітей) / Олена Луцишин // *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. — 2000. — № 6. — С. 34–45; *Швець А.* Модель дитячого світу в прозі Івана Франка / Алла Швець // *Дивослово*. — 2005. — № 9. — С. 53–57; *Дуркалевич В. В.* Автонарація і терапія: міфологізація автобіографічного дискурсу у творчості Івана Франка. — С. 26–183; *Тихолоз Н.* Казкотворчість Івана Франка : (генологічні аспекти) / Наталя Тихолоз ; відп. ред. Є. К. Нахлік ; НАН України, Львів. від-ня Ін-ту л-ри ім. Т. Г. Шевченка. — Львів, 2005. — 314 с. — (Франкознавча серія ; вип. 6).

ний, психологічний, що існує на перетині реального, бажаного, уявного, дійсного, мрії, видумки, фантастики.

Франкова візія повернення до міфічного часу дитинства дотична до ідеї перемін і корелює з прагненням відродити в душі дитячий, а разом із ним, і Божий первень. Занурення у лабіринт дитинства увиразнює контраст між «тут-і-тепер» і «там-і-тоді». Слушною є думка В. Дуркалевич про те, що «глибока емоційна заангажованість у важливі події, які розгорталися “там” і “тоді” і які становлять частину персонального досвіду, може, з одного боку, надавати пригадуваним епізодам надзвичайну виразність, яскравість, чіткість і докладність, тобто формувати так звані спогади-спалахи (flashbulb memories)»²⁹¹. Саме такими ясними, блискучими, веселими «спалахами» про рідне село малий Мирон в оповіданні «*Schönschreiben*» наповнює сірі, холодні стіни василіанської школи: «Він тільки думав собі, як то гарно буде, як колись, літом, приїде додому, буде міг знов свобідно бігати по пасівниках, сидіти над річкою або бродити по ній за ковблями; се були думки радше веселі, ясні, блискучі, а не тужні, не жалібні. Малий Мирон розкішно нирав у тій красоті природи, що розцвітала в його уяві» [т. 15, с. 86]. Так само і персонаж оповідання «*У столярні*», опинившись у вирі міського шкільного життя, спогадами («золотими снами») шосили прагне розімкнути простір «тут-і-тепер» і підвестися «над отим смердючим та брудним гніздом» [т. 21, с. 173]. Від згадок-спалахів минулого в його душу вливається «якась радість, якийсь празничний настрій» [Там само]. Спомин нав'язує до сакрального, свого, внутрішнього простору втраченого раю: «В моїй душі чувся веселий шум лісу, плюскіт чистої річки, мерехтіли постаті селян у чистеньких білих сорочках і дівчат у червоних спідницях зі скиндячками»²⁹² на головах» [т. 21, с. 173—174]. Поступово персонаж відкриває й освоює інший простір — міський, повний новизни і невідомого. У «*Schönschreiben*» Мирон перебуває у блаженному стані невідання, тому й не розуміє страху своїх товаришів перед учителем. В оповіданні «*У столярні*» герой дуже тонко відчуває різницю між «старим», сільським і «новим», міським життям («Для мене, селянського сина, що привик чути вічні побоювання та бачити тривожну увагу на погоду, на хмари, на вітер, на мороз або спе-

²⁹¹ Дуркалевич В. В. Автонарація і терапія: міфологізація автобіографічного дискурсу у творчості Івана Франка. — С. 16.

²⁹² С к и н д я ч к и — різнобарвні стрічки, які пов'язували дівчата на голови.

ку, на фази місяця, було новиною те рівне, веселе життя міського ремісника, відірване від природи й її примх, розмежоване зовсім іншими межами, поділене по зовсім іншій шкалі. Що там мороз чи спека, сльота чи погода, сівба чи жнива, оранка чи кошовиця з їх різнородними відмінами та пригодами, з тисячними комбінаціями, — те тут переводилося на далеко простішу поділку: щотижневий торг у понеділок та роковий ярмарок на Святої Трійці. Ось і все» [т. 21, с. 176]).

Дитина — за словами польського літературознавця Анни Чабановської-Врубель²⁹³ — терпеливий та уважний обсерватор, знерухомлено й магнетично задивлений у природу, в її «зачароване» життя. Око дитини бачить невидиме, помічає найдрібніші деталі, зміни, процеси, поведінку й «фізіономію» кожної рослини, тварини. Діти знаходять поезію, «страх і захват» у звичній на перший погляд природі, макрокосм магнетично притягає їхній зір, слух, уяву, думки. Ось Гандзя в оповіданні «Мавка», що змалечку привикла до інтимної комунікації з природою, відчуває кожну зміну, яка відбувається з її другом, «повірником її дитячих радощів і терпінь», вічно тужливим лісом. Вона народилася серед гомону лісової пісні й «відколи могла чути тони, чула найбільше її, і не диво, що та пісня причарувала всю її нервову істоту. В сні і наяву вона прислухалася до неї зимовими вечорами, коли ревла буря і ліс стогнав, як тисячі ранених на побоевищу; любовалася нею весною, коли теплий вітер ледве-ледве ворушив вогкі ще, безлисті, а вже свіжими соками налиті гіллячки; прислухалася до неї в пекуче літнє полудне, коли вітру не було чутно, а проте по верхів'ях лісових дерев ходив якийсь таємний шепіт, мов зітхання, або мов сонне лепотання задріманних на сонячній спеці дерев» [т. 15, с. 92]. Сам автор також не втримується од коментарів і зауважує: «Дивна то пісня. Деякі її ноти щемлять у серці, мов недавня ледве загоєна рана; інші рвуть думку з собою в темну пахучу безвість, у якийсь безмежний непрозорий простір; інші порушують самі глибокі і сильні струни в людській душі, будять бажання життя, енергію, охоту до невтомної праці, світлої будущини, а ще інші навівають якусь невідому глибоку тугу на серце» [Там само]. Антропологізовані, психосемантизовані образи природи еквівалентизують певні стани екзистенції дитини та оприявнюють думки, бажання, пориви самого автора. Для Гандзі

²⁹³ Czabanowska-Wróbel A. Byłem dzieckiem... Elegie dzieciństwa Bolesława Leśmiana // Anna Czabanowska-Wróbel / Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja. — 2003. — N 2/3. — S. 243—259.

ліс — це геопростір щастя, тепла, веселощів: «Що найкращого, найприємнішого затишила вона в своїм коротенькім житті (їй було всього п'ять літ), усе те нерозлучно в'язалося з лісом» [т. 15, с. 92], однак цей топос радше бажаний, уявний, вимріяний, ніж реально освоєний, позаяк наглухо відмежований од Гандзі віконною шибкою і рамою, тому його образ сконструйовано на основі домислу, асоціації, гри уяви, загостреної чутливості й вразливості. Позавіконний світ природи спокушає невідомістю, він активізує дитячу фантазію, компенсує відчуття людської (земної) самотності повнотою природного світу. Відкритий *идилічний лісовий простір*, де «так гарно, тихо, зелено, тепло!» [т. 15, с. 91], *конфронтує із закритим антиидилічним образом хати*, що «стояла на самім краю села» [Там само], тому була ніби відірвана од сільської громади, не прийнята нею (віддалено нагадує присілок розбійників Довбушуків у романі «Петрії і Довбушуки»). І хоча в міфопоетичному світі українців локус хати (малого простору) є сакральним місцем, асоціюється із захистом та наділений позитивними конотаціями, у цьому творі маємо відмінне його прочитання: це пустка, де було «нужденно, вогко, понуро!» [т. 15, с. 93]. *Хата* — простір дитячої самотності. Малий Мирон в однойменному оповіданні також гостро відчуває хатню пустку, він «боїться “дідів у кутах”, т[о]є[сть] тіней, боїться череватого комина, чорного внутрі від сажі, боїться грубої дерев'яної клюки, вбитої в віконце, що в повалі для пропускання диму від скіпок, якими світять зимою» [т. 15, с. 68]; «Мирон лишається надворі. Там він може собі гуляти, рвати зіллячко і розщипувати на кусники, будувати хатки з трісок і патичків, що на дровітні, або й так собі лежати на приспі, та грітися на сонці, та слухати цвіркоту горобців на яблуньках, та глядіти на синє небо. Любо йому, і на дитиняче чоло знов немов хмарка набігає — се думка надходить» [Там само]. Центральні персонажі Франкових «дитських» оповідань «Мавка», «Малий Мирон» в пленері долають екзистенційний стан самотності, а отже, компенсаторна, терапевтична роль спілкування з природою тут очевидна. Дивний (одивнений дитячими фантазіями) простір природи стає своїм, добре знайомим, безпечним, затишним, освоєним, оживленим, тоді як локус хати навпаки — відчужується, опустошується, заселяється сновізійними істотами — «пережитками давнього міфологічно-анімістичного світу»²⁹⁴ — «марами, упірями, старчуками» («У кузні»). В. Дуркалевич зауважила, що «у семіотичному плані опозиції “хата —

²⁹⁴ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). — С. 74.

кузня” й “хата — природа” містять низку субпозицій, які поглиблюють специфіку різних типів простору. До цих субпозицій належать: жіноче — чоловіче, темне — світле, рутинне — творче, ірраціональне — раціональне»²⁹⁵.

Спостереження за природою стимулює самоспостереження, інтенсифікує автопсихоаналіз, сприяє самоусвідомленню (дорослішанню) особистості (в образах довкілля жива, енергійна уява Гандзі знаходила «відгомін своїх дрібненьких, а проте для неї таких важних і величних радощів і терпінь» [т. 15, с. 92]). Через особливе втаємничення діти долучаються до невідомого, укритого, «безодні страшних таємниць», од яких «дитяче чоло морщиться, і дитяча душа дізнає одного з тих потрясінь, які в первісному людстві мусили бути дуже часті і дуже сильні і вилилися в почуття релігійного жаху перед невідомим у природі, яке дитиняча людська уява перетворила в невідоме за природою і над природою» [т. 22, с. 35]. Вони спілкуються з природою інтуїтивно, на рівні «осяяння», а ще — вродженого тонкого відчуття прекрасного²⁹⁶. Звідси такі промовисті назви, як «дивна дитина», «якесь не таке, як люди», «лісова душа». В образі такої «дивної» дитини Франко утверджував ідею природної людини (у Грушевського, Авдиковича — це первісний чоловік, прашчур). У «дітському» сприйнятті макрокосм дивує, вражає, викликає захват чи страх, що аж подих перехоплює, а нежива природа постає живою і незрозуміле знаходить пояснення у фольклорі, міфі, казці. Дослідниця проблеми міфологізму Франкової прози К. Дронь зауважила: «Ідея подібності дитячого світовідчуття та емоційного стану первісної людини, в якому вона осягала світ крізь призму міфів, була популярною в науці другої половини XIX ст.»²⁹⁷

У дитячих творах Франко поєднує реальні й лімінальні міфотопоси; вводить характерних для романтичної картини світу баладних персонажів, як-от мавок (потойбічних знадливих істот), навіть артикулює особливе визначення смерті, властиве фольклорно-міфологічній, казковій свідомості, де «смерть — це не помирання, позбавлення життя, а перехід в інший стан», «в інший

²⁹⁵ Дуркалевич В. В. Автонарація і терапія: міфологізація автобіографічного дискурсу у творчості Івана Франка. — С. 82—83.

²⁹⁶ Саме до такої наївної, містичної, язичницької комунікації з макрокосмом прагне персонаж твору М. Грушевського «Предок» (модель його поведінки дуже нагадує дитячу).

²⁹⁷ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). — С. 112.

вимір єдності»²⁹⁸. Через зображення природодитячого спільносвіту письменник утверджував у своїй прозі діалектику Еросу й Танатосу.

Хронотоп «вічного дитинства» (утопічної країни гуманності, «“свого” світу, світу, позбавленого мортальної остаточності (батьки тут тривають вічно), світу, у якому все починається ab origine»²⁹⁹) асоціюється із казковими метаморфозами, адже дитина і природа невіддільні, саме незіпсутій культурою і цивілізацією дитині відкривається у всій повноті «правда світу».

Оригінальну інтерпретацію макрокосму крізь фільтр дитячої свідомості запропоновано в оповіданні «Під оборогом». У цьому творі персональне сприйняття природи наближене до магічно-міфологічного. Дивакуватий хлопчина Мирон, що «ізмаленьку привик із усяким виявом свого чуття ховатися від людей» [т. 22, с. 37], на лоні природи «в часі самотніх проходів» відчуває себе по-справжньому щасливим. Виснажений десятимісячною шкільною наукою і важкою сільською працею, він самотою блукає в лісі. Психологічний малюнок вражень Мирона, сугестійованих образами навколишнього світу — це і є художня основа твору, позірно наближеного до казки. Його сюжет розгортається паралельно у двох площинах: у пленері (спочатку в лісі, а згодом — у садку під оборогом) та у внутрішньому просторі переживань персонажа.

Поетика візуальності поєднала принципи *автонсії* (краєвиди, що відкриваються перед кругозором малого Мирона «з обороту» — знайомі, близькі й рідні, гарні й привабливі «під сим гарячим, сильно блискучим промінням липневого сонця» [т. 22, с. 39]), *імпресійної парцеляції* (акцентовано поодинокі дендрообрази (береза, дуб, карлуваті вільхи) і фрагменти ландшафту: горбик саду, вузька річка, невеличкий шмат огорохів, за ними — щойно скошена лука, вкрита сіро-зеленою травою, а ще далі — «густою темно-зеленою стіною стоїть ліс Радичів» [Там само]), *живописного, акварельного барвопису*: «орані поля тяглися різнобарвними смугами півперек обрію, немов велетенські постави різної матерії: жовтої, зеленої, сірої, бурої та блакитної, накладені здоровенною стиртою, якої вершок кінчився далеко-далеко і для

²⁹⁸ Петрухіна Л. Діалектика Ероса і Танатоса в слов'янській романтичній баладі // Зустрічі на межі світів... — С. 41.

²⁹⁹ Дуркалевич В. В. Автонарація і терапія: міфологізація автобіографічного дискурсу у творчості Івана Франка. — С. 67.

ока творив неначе підвалину, постамент для колосальної будови — Ділу, що величезною темно-синьою стіною вистрілював, здавалося, зовсім стрімко понад ту шахівницю піль, одностайний, недоступний, високий аж під саме небо і довгий так, що сягав від одного краю обрію до другого. Його горішні контури, легко хвилясті, вирізувалися ярко на пречистій небесній блакиті, хоч і він сам висів над усім краєвидом як здоровенний шмат тої самої блакиті, тільки густої, якоїсь важкої, темнуватої» [т. 22, с. 41]. Візуальний елемент особливо багатий і насичений: кольори перетікають, контрастують, плавними мазками лягають на словесне полотно. Візію пейзажу подано у повній інтенсивності переживань, створено враження «теперішнього минулого» часу. *Ефект затримання, уповільнення кадру* дав змогу сфокусуватися на окремих фрагментах і перейти від зовнішньої описовості до внутрішньої.

Образи макросвіту пропущено крізь призму дитячої свідомості, у якій сприйняття звичного явища (грози) переросло в справжнє химерно-фантазійне видовище. Інтенсифікаторами динамічно-мінливих відчуттів і почуттів Мирона є *градація звукообразів*: таємничі ритмічні «викрики» лісу, «глухе бурчання», далі — «гуркіт», «гул», «рев», «клекіт», «брязкіт», шум, свист, скигління, стогнання вітру, супроводжувані «диким танцем» стихій — «шалючих елементів». Звукова репрезентація пейзажу створює враження акустичної поліфонії, навіть какофонії. Саме звуковий маркер (віддалений гуркіт грому) є сигналізатором перетину світу реального й уяви. *Світлообрази й світло ефекти* не менш психосугестивні. Уся увага прикута до небесного пейзажу — антропоцентричного, експресивного, динамічного. У наївно-дитячому сприйнятті Мирона природа овіяна флером вірувань у надприродне й містичне («— Ага, се, певно, один із тих велетнів, що як один став під Ділом, то другому до Радичева сокиру подав» [т. 22, с. 41]). «Скоком уяви» геообраз трансформовано в живу істоту. Мирон жартівливо містифікує природу, нав'язуючи до фольклорно-міфологічних вірувань. Словесна пластика в зображенні величезної градової тучі (почвари з головою, тілом, поведінкою велетня) багата на предметну конкретику, метафори й порівняння із кінетичною семантикою руху, зміни, процесуальності³⁰⁰. Опис повністю підпорядковано особливостям багатови-

³⁰⁰ Хмари — величезні сірі коні, що швидко мчать по небу, спочатку — поодинокі, далі — рядами, табунами («Вихор розвівав по небі їх гриви, сотки копит стугоніло по небесному помості, а з-під тих копит бризкали грубі,

мірної перцепції суб'єкта (Мирона); узалежнено від його вікових особливостей і психо-емоційних станів у момент спостереження.

Характерною ознакою дитячого відчуття природи є гіперболізація та уособлення природних явищ і станів, що зумовлено особливостями дитячої психології, суб'єктивно-особистісним сприйняттям звичних, буденно-прозаїчних образів як містично-таємничих, людиноподібних, самоцінних. У дитячій перцепції емоційно нейтральна природа видається комічною та незвичною: «Носище в неї перекинувся, одно око пішло вгору, а друге, десь-куди убік, губи розкрилися і почали роззявлюватися шораз ширше, а з-між них показався червоний язик, що почав висолоплюватися дужче й дужче, звисати нижче й нижче, немовби збирався злизати весь ліс із Хребти-гори» [т. 22, с. 42]; або ще: «...велетневі вуха! Ще перед хвилиною їх майже не було видно, а тепер вони раптом хопилися рости. Ростуть та й ростуть просто вгору — як дві товстічі оборожини, як два величезні роги, а тепер уже виглядають, як два вітрила — широкі, замашні. І патли велетня настобурчилися і також ростуть, розвіваються, рвуться та відриваються по шматочку, мов жмені сіна, шарпаного буйним вітром» [Там само]. Тут психо-імпресійний пейзаж повністю репрезентує індивідуально-персональне, вибіркове, фантазійне, інтуїтивне відчуття геопростору. Для візуалізації дитячих вражень застосовано *засоби сновидовізійної й афективної сугестії*, а також емоційно-експресивну, *збільшено-згрубілу лексику* («язичище», «носище»), що виражає підвищено-почуттєві стани героя, відтінює його думки і ставлення до того, що відбувається у природі.

Засобами експресії є детально виписані (гіперболізовані) портретотвірні характеристики велетня («Се була велетенська голова, мало чим менша від самої Хребти-гори, на довгій товстій ший, що, бачилось, вирячалася з-за гори і не то цікаво, не то з якимось звирячим задоволенням глипала на села, долини, ліси внизу, а оце нараз звернула свої величезні очища просто на оборіг, під яким лежав Мирон» [т. 22, с. 41]). Застосовано *засіб одивнення природи*; фрагмент пейзажу візуалізовано як метафоричний портрет («Пізнав і очі, й ніс, більший від ратушевої вежі в

холодні краплі води, зразу рідкі, а дедалі все густіші» [т. 22, с. 44]); над Ділом «чути було тепер ненастанний глухий гуркіт, немов там пересипали великі копиці товченого каміння» [Там само], «хвиля за хвилиною мигали червоні блискавки, немов незримі руки перекидалися там розпеченими залізними штабами» [т. 22, с. 45]; «небо засунено густими фіранками <...> Але в тій же хвилі якась сердита рука роздерла фіранку від одного краю неба до другого і обсипала всю землю сліпучим світлом» [Там само].

Дрогобичі, і низьке, мов праником розплескане, чоло, і густі темні патли, що розкидалися на всі боки, і грубі широчезні губи почвари, що простяглися вшир від огидливого усміху», «його смішили і широкі губи, і довезний ніс, і розстрапані патли велетня» [т. 22, с. 41]). Фольклорний принцип антропоморфізації, персоніфікації³⁰¹ вжито для структурування безсюжетного потоку «думок чи радше уяв» малого персонажа. Крізь оптику його свідомості звичайні явища й стани природи (як-от передгроззя, буря й погроззя) піднесено до рівня абстрактного узагальнення, оригінальної метафори. Мирон відчуває себе першовідкривачем знайомого і звичного для дорослих світу природи. Через гру він створює ілюзію особливого втаємничення. Дитина, наче губка, всмоктує всіма порами й «змислами» свого тіла тони, барви, запахи, загострює над-слух і над-зір. Усвідомлює себе «звеном» в одному ланцюзі з іншими живими істотами. Для неї маленький закуток рідної природи є цілим макрокосмом, мікромоделлю Всесвіту, де знайоме сприймається як невідоме й знадливо-таємниче, таке, що приховує в собі незвідані глибини. Проте із щохвилиним наближенням бурі, емоція зворушеності й захвату змінюється обуренням, зневагою і гнівом. Довірливо-дружелюбне, безстрашне, фамільярне діалогізування Мирона з природою («— Ну, ну, нанашку³⁰², вилізай із-за гори» [Там само]) поступається жахом. Магнетично-привабливі крайобрази («дивогляди») набирають у «живій та передразненій» Мироновій фантазії страхливо-загрозливих, «пекельно-смоляних», «пурпурових» обрисів. Фантастичний малюнок-імпресія до здавлюваних сліз і крику зворушує дитину. Спостереження за природою доповнено тонким зондажем у психіку персонажа, докладним описом фізичної й психологічної афектації («екзальтації, істерії, божевілля»).

В оповіданні «**Микитичів дуб**» опис грози (пейзаж-передвісник) також посилює драматизм дитячих переживань і передчуттів. Розповідь про трагічну подію (дітовбивство) супроводжується містичним пейзажем «лихої» ночі та шаленої бурі, що креше блискавками, громами. У сприйнятті дитини ця сцена явлена в гіперболізованих, фантазмагоричних, апокаліптичних картинах. Пейзажі нав'язують до міфосимволічної картини світу, актуалізу-

³⁰¹ Художня прозопопея є уособленням явища природи в пластичному (конкретно-чуттєвому) «людиноподібному» ейдосі (у цьому випадку — страхливого велетня), себто метафоризацією неживого через живе.

³⁰² Н а н а ш к о — *діал.* дядько, хрещений батько. У творі І. Франка «Панталаха» зазначено: «Кожий старший чоловік був для нього нанашком, себто хресним батьком» [т. 17, с. 237].

ють ідею протистояння Добра і Зла (подолання хаосу ночі світлом ранкового сонця): «На другий день сонце зійшло весело на погідне небо. Буря минула, не наробивши великої шкоди, тільки все, відсвіжене по довгій спеці, зеленілося, простувалося, блищало благодатними краплями дощу, немов сміло і радісно хапалося до нового життя» [т. 15, с. 105]. Слушною є думка В. Дуркалевич про те, що «зіткнення “свого” і “чужого” світів (антропологічна модель) у наративному просторі оповідання корелює із відповідним зіткненням у вимірі природних стихій (космологічна модель). Цей структурний паралелізм базується на семантичній аналогії “космос — хаос — космос”. У світі природи ця аналогія реалізується завдяки низці опозицій: літо — зима, день — ніч, сонце — південь, тиша — шум, тепло — холод, затишок — вітер»³⁰³.

Буряний пейзаж містить всі ознаки руйнівної стихії, що може порушити основи світобудови (звичний, спокійний ритм життя громади). Він протиставний до мирного, ідилічного (в окресленні М. Епштейна — «ідеального») пейзажу (світлого, очищеного, м'якого погроззя). Відповідно, «буряний пейзаж корелює з естетичною категорією “жахливого” і водночас “високого”, тоді як ідеальний — з категорією “прекрасного”. Якщо через ідеальний пейзаж ліричному суб'єктові відкривається образ Бога, то буряний втілює демонічні сили»³⁰⁴. В описі стихії превалює експресивна акустична палітра (рев, шум, завивання вітру, гуркіт грому), увиразнена й посилена чергуванням темряви і світло ефектів блискавок. Пейзаж у цьому творі оприсутнено в різних варіантах: і в поетиці грози (кульмінаційний момент твору), і в описах післягрозового стану, і в лейтмотивному міфосимволічному образі Микитичевого дуба, що є осердям дитячого макрокосму. Краєвид дитинства також асоційований із чарівною (фольклорно-фантастичною) рослинністю (як-от «песеє молоко»), що «з'являється як істотний складник поетичних казково-оніричних візій, образності пограниччя сну й реальності, беручи участь у творенні простору пошуку щастя»³⁰⁵. Пейзажі, насичені рослинністю із

³⁰³ Дуркалевич В. В. Автонарація і терапія : міфологізація автобіографічного дискурсу у творчості Івана Франка. — С. 100.

³⁰⁴ Епштейн М. Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии. — С. 146.

³⁰⁵ Матусяк А. Творчість «Молодої Музи» як літературний Gesamtkunstwerk українського модернізму // «Чорна Індія» «Молодої Музи» : антологія прози та есеїстики / упоряд., літ. ред. та прим. Василя Габора. — Львів : Піраміда, 2015. — С. 301.

дивовижними властивостями, «викликали більш чи менш визначену таємницю, тривожно незвичайну дійсність, яка імплікує ілюзорну чарівність поетичного враження»³⁰⁶. У «Микитичевому дубі» ця дивна рослина навіювала на дітей острах, сугерувала враження незвичності й всесильності, всезнання того, хто нею володів (Митро), перетворювала звичайного персонажа-відлюдка на мага. У цьому дитячому оповіданні і страхітливий пейзаж буряної ночі, і окремо акцентовані образи природи створюють ілюзію інакшості, дивності природного і надприродного світів; загострюють інтригу, стимулюють уяву.

Сцени «дикого бойовища» в природі знаходимо в ліричному пейзажі «Суне, суне чорна хмара». В поетичній мініатюрі візуальний елемент виразний, на його основі й виникає транспозиція образів чорної хмари, війська й велета. Та головне — інтенсивність руху об'єктів, що «підігриває» чи, навпаки, — «глушить» настроєвість твору. Саме парадигма руху, на думку В. Корнійчука, об'єднує пленерні пейзажі збірки «Із днів журби»³⁰⁷. Ритморох цих пейзажно-настроєвих уривків — спочатку повільний, «поважний», розмірений і водночас — гнітливий, відтінює психоатмосферу перед битвою (тут — уявною). Далі стихія набирає обертів і динаміка сприйняття пейзажу швидко змінюється: «В тій хвили велетенська голова немов справді оживилася. Вона незграбним і дуже комічним рухом перекинулася на один бік, потім на другий, її шия почала видовжуватися та понижче неї показалися величезні плечі, мов колосальна стіна, що заняла чверть усього Ділу, і ті плечі почали висуватися далі, далі над лінію Ділу, а голова, розростаючися все більше, раз у раз немов хиталася, немов напухала і кривилася то в один бік, то в другий» [т. 22, с. 42—43].

Крізь призму дитячого світосприйняття показано, наскільки незвичною виглядає природа в дитинстві й наскільки близькою є вона до дитини. Дорослі ж втрачають не лише відчуття оцієї близькості, містичного зв'язку зі світом («сліпнуть»), а й віддаляються самі од себе, безповоротно втрачають своє давнє «я». Звідси — мрія про навершене дитинство та шукання утраченого раю.

В оповіданні «Під оборогом» природа — це не лише вітаїстична, жива, активна, конструктивна сила, джерело гармонії, краси,

³⁰⁶ Там само.

³⁰⁷ Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка : горизонти поетики : [монографія] / В. С. Корнійчук / ЛНУ ім. І. Франка, каф. укр. л-ри ім. акад. М. Возняка ; Ін-т франкознавства. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — С. 262.

порядку, мірило добра й справедливості — природа-мати, друг, співрозмовник, «прихисток», «криївка», церква, а й дика, деструктивна стихія, що несе в собі загибель, руїну (*locus horribilis*) — невпорядкована натура, простір хаосу. Відповідно до наївно-дитячого світогляду, Мирон відчуває себе у центрі макрокосму. Оборіг — це простір його безпеки (як Микитичів дуб в однойменному оповіданні), з-під якого він уважно, з острахом і захопленням придивляється до змін, що відбуваються у природі. Те інакше життя видається йому незбагнено-таємничим і магнетично привабливим. Магічно-ритуальними заклинаннями градобур бореться з руйнівною матерією природи; це його форма спротиву хаосу, деструкції, смерті й небезпеці. Випробування стихіями води, повітря й вогню відкриває в Миронові нові можливості, на інтуїтивному рівні оприявнює приховане знання. Він стає тим, хто підкорює стихію, тим, хто «відає»³⁰⁸.

Пейзаж у сюжетно-композиційному вузлі твору виконує роль самостійного, активного персонажа. Франко в оповіданні «Під оборогом», як і Н. Кобринська в казці «Хмарниця»³⁰⁹, поєднав фантастику й реальність, настроєвість та ідейну спрямованість; змислове і трансцендентне (прочуття, видіння), природний і надприродний (чудесний) світ; те, що на поверхні (видиме, матеріальне), і те, що «дрімало в корени зруба», «лежало десь у споді народної душі»³¹⁰ (за висловом Д. Лукіяновича). В обох творах провідною є «віра в чари і чудеса», а також у демонічну силу в природі, в «несвідоме право сліпої потуги, закритої фаталістичної сили»³¹¹. У природі, як і в фольклорі, Франко та Н. Кобринська знайшли «цілі скарби чудес надприродности і загадок».

³⁰⁸ За висловом В. Дуркалевич: «Містична сила вогню впроваджує того, хто хоче “знати” у таємницю творення *ab origine*» (*Дуркалевич В. В. Автонарація і терапія: міфологізація автобіографічного дискурсу у творчості Івана Франка*. — С. 87).

³⁰⁹ На ці та інші моменти звернула увагу А. Швець у статті «Оповідання Івана Франка “Під оборогом” та казка Наталії Кобринської “Хмарниця”: ейдологічні паралелі» (*Швець А. Оповідання Івана Франка “Під оборогом” та казка Наталії Кобринської “Хмарниця”: ейдологічні паралелі / Алла Швець // Вісник ЛНУ ім. І. Франка : зб. наук. праць / ЛНУ ім. І. Франка ; редкол.: Т. Салига (гол. ред.) [та ін.]. — Львів, 2011. — С. 97—107. — (Серія філологічна : Франкознавство ; вип. 55).*

³¹⁰ *Лукіянович Д. Передне слово / Денис Лукіянович // Кобринська Н. Казки / Н. Кобринська. — Чернівці, 1904. — С. 19.*

³¹¹ Там само.

Від «мізерії» навколишнього світу герої Франкової прози тікають «на лоно природи», у світ казковий, чистіший од звичайного. У лісі, безлюдних горах чи на вершині неприступної скелі вони втрачають ознаки «репрезентантів певної суспільної верстви, певного людського типу». Саме на цьому наголосив письменник в оповіданні «Яндруси» — автоперекладі першого розділу польськомовної повісті «Lelum i Polelum». Твір уперше було опубліковано 1905 р. в збірці «На лоні природи». Його сюжет розгортається у просторі двох взаємовідштовхувальних топосів — «у місті» та «в пленері».

Після напруженого та насиченого на події дня яндруси³¹² зібрались біля лісового вогнища й вслухаються у розмірений ритм осіннього завмирання природи, і таким чином дошуковуються втраченої гармонії у собі та навколишній дійсності. Геопростір аксіологічно структуровано: образ яру (ями) імпліцитно характеризує дітей як «подення суспільності», старий дуб (алюзія до Микитичевого дуба) — простір «свій» (міфологічна вісь, центр дитячого світу); коріння, до якого тулилися діти, і вогнище — символи дому, роду. Під впливом живих дитячих вражень сконструйовано поліфонічний психологічний малюнок природи. Ось на тлі глибокої передвечірньої тиші, мов золоті сльози, «ронить додолу свої пожовклі листочки» [т. 17, с. 221] задумана та посумніла береза — образ наскрізь символічний, добірний еквівалент екзистенційного стану дітей (згадаймо пожовклу придорожню березу в «Перехресних стежках» — символ утрачених надій Євгенія Рафаловича). «Магія надвечір'я» налаштовує дитячі душі на відповідний реєстр: «кап, кап, кап!» [Там само] — опадає листя; «капають від часу до часу напівдостиглі жолуді з дубів, і лише десь-колись ледве чутно долетить до сього відлюдного сховища голос бляшаного дзвоника на шиї у корови»; ритмічно стукає по конарі (гілляці) дерева жовна; легенько хрускотить вогнище. Так відчуває природу тонка й глибока, вразлива до краси дитяча натура. Саме лісова акустика, що на асоціативному рівні тягне за собою низку інтимних значень, змушує дітей затихнути й озиратися «довкола широко витрішеними оченятами, в яких із-під грубої кори міського зіпсуття, передчасного сирітства, нужди і занедбання проблискує щира радість, те хвилеве, але чисте щастя, яким надихає людську душу гарна природа» [т. 17, с. 222]. Вуличні розбишаки, усамітнівшись, уподібнюються до малень-

³¹² У примітках Франко подав таке пояснення цього слова: «В жаргоні львівських вуличників — хлопці» [т. 17, с. 212].

кої, беззахисної, жовтавої, лісової мишки, що «вибігла зі своєї нірки, приваблена теплом і лісовою тишею» [т. 17, с. 222], стають такими ж задуманими, посумнілими, як осінній ліс. Сприйняття природи індивідуалізує їхні психопортрети. Ї була «се вже не зграя львівських вуличників і шанталавців, аспірантів до криміналу та шпиталів, подення суспільності, — се купка добрих, тихих дітей, що бажають пестошів і любові, здібні до всього, що добре й великодушне, тулилася в яру коло коріння могутнього, старого дуба, біля огнища» [Там само]. Однак письменник влучно підкреслив, що це вогнище далеке від сімейного, воно «швидко згасне, чудовий день добіжить до кінця, мине хвилина споєння тишею та красою природи, а суспільність як була, так і лишиться байдужна на долю того подення, як була, так і буде вде-сятеро прудкіша до пімсти і кари, ніж до любові, пробачення та материнської дбайливості» [Там само]. Франко, як реаліст, звик малювати «соціальне дно», різні боки суспільності, однак він завжди був ще й гуманістом, тому ненав'язливо підводив читача до думки, що з-під кори зіпсуття можна добути іскру доброти й людяності. Розвернувшись «обличчям до природи», діти відчують цінність звичайного людського щастя та власного існування, а їхня самотність, внутрішня пустка й ізольованість компенсуються повнотою, цілісністю природного життя у його безперервному потоці циркуляції Всесвітньої енергії.

Тож в оповіданні «Яндруси», написаному в руслі реалістичної поетики з настановою на висвітлення життя у різних суспільних верствах і прошарках, епізодичний опис надвечір'я «на лоні природи» оприявнює почерк романтика-ідеаліста, а сам вербальний пейзаж виявляє риси ідилії, елегії та імпресії. Інформативний опис (поданий від імені всезнаючого наратора) замінено відчуттєво-перцепційним, з акцентом на фіксації вражень, настроїв суб'єкта; напруга сконцентрована на довільно вихоплених із перцепційного потоку деталях-натяках, що збуджують і розвивають дитячу уяву.

У сповідальній новелі «Мій злочин» пейзажі є символічно-аксіологічними «кодами», «вузликами пам'яті» «мемофонду» персонажа. Це ті лакмусові папірці, що підсвічують його душу зсередини, перевіряють її на людяність. Франко часто випробовує своїх персонажів їхнім ставленням до природи та індивідуальним відчуттям геопростору. Ця тенденція виразно проявилася в оповіданнях «На лоні природи» та «Гава і Вовкун». В обох творах письменник оголює «мисливську жилку» персонажів, підкреслюючи їхню прагматично-споживацьку, хижацьку вдачу чи то дво-

боєм з рибиною («На лоні природи»), а чи анімалістичною, «бестіарною» семантикою антропонімів («Гава і Вовкун»). І навпаки — близьких до природи персонажів, що тонко відчують її красу і живу силу, автор наділяє лірично-поетичним характером та здатністю до співчуття і каяття, що є домінантними рисами становлення їхньої особистості. Роздуми над цими питаннями поглиблено в новелі «Мій злочин».

Сновізі дитинства актуалізовано у формі вставної розповіді-ретроспекції у переламно-кульмінаційний життєвий момент оповідача (у тюрмі). Для самого наратора важливі насамперед ті асоціації й почуття, що концентруються навколо образів минулого. Послугуючись технікою потоку вражень, відкидаючи й ретушуючи все зайве (аспектне, вибіркоче бачення), Франко komponує ранньовесняний, лірично-настрійний пейзаж, що, за словами З. Гузара, «відзначається багатством колоритних, вельми характерних деталей»³¹³. Пейзажна композиція складається із темно-синьої небесної гама, розбавленої сірістю голої сіножати, різнобарвністю свіжої зелені (листіків тростини та хрину, дикого часнику та підліщиків), освітленої білизою «іскристих діамантових корон» [т. 20, с. 63] — далеких вершків Карпат. Перетинає пейзажне полотно ясна, чиста річка, що вранці легенько плюскотіла, а вже за мить «клекотіла гнівно в своїх тісних берегах і протискалася вниз своїми жовтаво-брудними розбурханими водами» [Там само]. Ідилічну настроєву тональність дескрипції драматичними нотами перериває «холодний зимовий подув» [Там само], що формує емоційно-від'ємний мікроклімат і в такий спосіб прогнозує розгортання якоїсь неприємної драми (далі йде розповідь про випадкову знахідку дітей у лузі). У творі актуалізовано мотив утраченого раю дитинства — дорослішання через усвідомлення відповідальності й провини за вбивство. Відбулося осквернення сакрального топосу. Так само тяжкий злочин Напуди в оповіданні «Микитичів дуб» запускає невідворотний процес руйнування ідеального образу *locus amoenus*. В обох творах природа зберегла в собі глибоку пам'ять³¹⁴ про драматичні події. Саме злочини розмежують життя

³¹³ Гузар З. Новела Івана Франка «Мій злочин». — С. 152.

³¹⁴ Поняття «пам'яті природи» одним із перших запропонував О. Чичерін. За словами літературознавця, жива пам'ять природи — це місток до вічного, безкінечного, таємного, проте людина «тільки поверхово, загально і неповно проникає в живу пам'ять природи, а приховані її глибини таять мовчання <...>. Минуле незнищенне <...> воно продовжує існувати, в давно покинутих рідних місцях ми віднаходимо невтрачений час» (Чичерин А. Ритм образа : стилистические проблемы / А. В. Чичерин. — 2-е изд. расшир. — М. : Сов. писатель, 1980. — С. 162).

персонажів на «до» й «після». Вони внеможливають повернення до «раю». Як і метафора зів'ялого листя, образ замученого птаха активізує ідею безпорадності перед фаталістично-деструктивними силами, оприявнює мотив самотності, посилює відчуття відчуженості й приреченості. Принцип здрібніння об'єктів (застосовано в описі тендітної слабосилої пташини) підкреслює ванітативність (крихкість, швидкоплинність) земного, матеріального перед викликами часу й смерті.

У творах, написаних *про* дітей («Під оборогом», «Мавка», «Яндриси», «Мій злочин», «Микитичів дуб», «Малий Мирон», «У столярні», «Schönschreiben») природа й уява тісно взаємодіють. Геотопоси (лісу, саду, річки, поля) сприймаються різнопланово: 1) як маркери локально-національного автентизму природи; 2) автопсихобіографічні крайобрази; 3) символи, в яких закладено архаїчне, міфологічне значення (джерело вітальної сонячної сили й енергії, пора невинності, невідання зла, гуманності; міфологеми Втраченого чи Віднайденого раю; мікромоделі макросвіту); 4) психоемоційні еквіваленти, внутрішні ландшафти персонажа, що опинився в ситуації самоусвідомлення, дорослішання; 5) завіконний простір недозволеного й невідомого; 6) «одивнений», «відчужений» світ, побачений в незвичному ракурсі («навиворіт»); 7) таємниче місце усамітнення, ігор і фантазування, овіяне лірично-поетичним, романтичним флером.

Сконструйовані формами пам'яті ідилічні картини-візії природи дитинства характеризуються повнотою, гостротою та яскравістю переживань, адже самим дітям властивий дар незвичного бачення, захвату, поетизація буденності, зацікавлене, уважне споглядання «усього», а ще — особлива чутливість, вразливість на кольори, звуки, запахи світу. Вони відчувають природу в собі та себе в природі; у пустці вловлюють повноту буття; у тиші — застиглий, уповільнений час; у моменті — Вічність. Дітям притаманне первісне, магічне мислення, страх і трепет перед незнаним і таємничим, а тому певною мірою дитина — маг і поет.

Простір дитячих занять і забав у Франковій прозі сконструйовано не на основі пам'яті про окремі образи матеріального світу, а радше на ґрунті інтенсивно закарбованих «змислових» відчуттів (візуальних, дотикових), пережитих моментів, у яких дитяче «я» в екстатичному захваті стикалося зі світом (початки свідомості й самосвідомості, відокремлення «я» від «не-я»).

У творах дитячого циклу немає якихось особливих, екзотичних пейзажів. Невибагливо, але мальовничо, зображено «пестрий», «цвітистий» світ підгірських крайобразів. Суб'єктивне персонажне змалювання природи дало змогу авторові уникнути зай-

вої деталізації. Фольклорний принцип анімізму, антропоморфізму, психологічного паралелізму, гіперболізації доповнено модерністською сугестією, асоціацією, умовно-хаотичним потоком свідомості, еквівалентизацією екзистенційних станів з образами довкілля, елементами містики. Образи природи сконструйовано на основі домислу, асоціації, гри уяви, загостреної чутливості, сенсуалізму.

Письменник запропонував особливу модель «природної людини» — по-дитячому відкритої до спілкування із навколишнім світом, наділеної тонким естетичним відчуттям, а також наголосив на морально-ушляхетнювальній і терапевтичній ролі природи.

2.9. УТВЕРДЖЕННЯ ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ (ВІДЧУТТЄВО-ПЕРЦЕПЦІЙНОЇ) МОДЕЛІ ПСИХОЛОГІЧНОГО ПЛЕНЕРИЗМУ В МУЗИЧНО-МАЛЯРСЬКОМУ ЕТЮДІ «ДРІАДА»

Про активне формування у творчості Франка кінця ХІХ — початку ХХ ст. нового типу дескриптивної поетики, близької до психологічного імпресіонізму митців нової літературної генерації («молодомузівців», а також О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Н. Кобринської, В. Стефаніка), свідчать назви збірок «В плен-ері. Вірші і проза» (1899)³¹⁵ та «“На лоні природи” і інші оповідання» (1905)³¹⁶; під назвою «В плен-ері» було циклічно згруповано й низку пейзажних віршів книги «Із днів журби» (1900).

³¹⁵ Збірка «В плен-ері. Вірші і проза» надрукована у Львові накладом редакції «Літературно-наукового вістника» 1899 р. За обсягом книга невелика — 36 сторінок, об'єднує такі твори, як «Мамо-природо!», «Шука», «Odi profanum vulgus» — передруки з ЛНВ (т. 5, кн. 1, с. 1—36). Пізніше «Шука» та «Odi profanum vulgus» увійшли до збірки «“На лоні природи” і інші оповідання».

³¹⁶ Збірка «“На лоні природи” і інші оповідання» побачила світ у Львові 1905 р. за сприяння «Українсько-руської Видавничої Спільки». До неї увійшли такі твори, як: «На лоні природи», «Микитичів дуб», «Яндруси», «Дріада», «Шука», «Odi profanum vulgus», «Мавка», «Під оборогом», «Мій злочин», «У столярні», «Поєдинок», «Поки рушить поїзд», «Сойчине крило». Два твори — «Під оборогом» та «Сойчине крило» — написані спеціально для збірки; «На лоні природи», «Дріада», «Яндруси» — розділи незавершеного роману «Не спитавши броду» й роману «Лель і Полель», друковані раніше по розрізних виданнях і часописах; «Микитичів дуб» — передрук із другого тому «Славянського альманаха»; «Мій злочин», «У столярні», «Поєдинок», «Поки рушить поїзд», «Шука», «Odi profanum vulgus» — передруки з ЛНВ (Див.: Голяк Т. До історії перших багатотомних видань творів Івана Франка / Т. Голяк // Слово і Час. — 2008. — № 6. — С. 83—90).

Концептуальне ядро плернерних збірок — вірш «**Мамо-природо!**», у якому поет у формі експресивного монологу-роздуму в іронічному модусі подав своє бачення складних взаємин між мікро- та макрокосмосами, визнавши недосконалість позитивістських засобів і способів пізнання світу, опертих на раціональному, сциєнтичному підході, позаяк у самій природі, на думку Франка, криються незвідані глибини, недосяжні для людського розуму (як недосконалого «дзеркала»). Франко закликає відкривати у своєму «внутрі» безодню «мрії, туги і бажання» — себто те, що не дало б зневіритися у сенсі людського існування. У такий спосіб формувалися основи нової модерністської натурфілософії, а точніше — реанімувалися засади старої, романтичної³¹⁷.

Живописні імпресіоністично структуровані пейзажі у цих збірках органічно синтезували глибину філософського сприйняття й осмислення природи, особливе розуміння й відчуття місцевості, неповторності ландшафтів, рельєфу, етнічних особливостей. Саме ж поняття «плернер» окреслило новий спосіб художньої візуалізації простору (близький до імпресіоністичної, сюрреалістичної, преекспресіоністської поетики), новий тип світовідчуття та світобачення, новий засіб психологічної характеристики персонажа.

Плернерність творів, написаних на зламі ХІХ—ХХ ст., була оригінальною спробою синтезувати відчуття, почуття, настрої, себто емоційно-трансцендентну сферу особистості, з конкретнопережитим досвідом спілкування з природою. Тут повністю погоджуємось із думкою В. Корнійчука про те, що плернерна творчість Франка «поєднала в собі два рівні людської психіки — свідоме й підсвідоме, два способи художнього відтворення суб'єк-

³¹⁷ У цьому вірші, що його літературознавці аргументовано називають науковим трактатом, Франко осмислив проблеми еволюції, поступу в історії людськості, а також ролі у цьому процесі душі, духу, духовності. Узагальнено: самовідкриття людини — ключ до урівноваження антиномій, внутрішніх екстремів; шлях до подолання страху самотності й смерті, а також нудьги, меланхолії, песимізму, зневіри. Франко підвів до думки про дихотомію змінного, матеріального, швидкоплинного і вічного, духового, ідеального: «нехай життя — момент // і зложене з моментів, // ми вічність носимо в душі; // нехай життя — борба, // жорстокі, дикі лови, // а в сфері духа є лиш різnorodність! // Різні тони, різні фарби, // різні сили і змагання, // мов тисячострунна арфа, — // та всім струнам стрій один. // Кожний тон і кожний відтінь — // се момент один, промінчик, // але в кожному моменті // сяє вічності брильянт» [т. 3, с. 37]. Письменник радить придивлятися до життя природного світу, його законів, щоби зрозуміти внутрішні механізми, логіку людської поведінки і вчинків (згадаймо твори «До світла!», «Odi profanum vulgus» та «Щука»).

тивних переживань — імпресіоністичний і сюрреалістичний»³¹⁸. Пленеризм передбачав особливий тип спостереження за природо-суспільними явищами і процесами³¹⁹.

³¹⁸ Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка : горизонти поетики : [монографія] / Валерій Корнійчук / ЛНУ ім. І. Франка, кафедра укр. л-ри ім. акад. М. Возняка ; Ін-т франкознавства. — Львів : Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2004. — С. 261.

³¹⁹ В оповіданнях «*Odi profanum vulgus*» та «*Шука*», на прикладі окремих спостережень, узятих із природного «пленеру», Франко іронізує над суспільством, у якому лунає гасло: «К чорту естетика! Горілка і закуска на столі!» На думку автора, поведінка таких людей нічим не відрізняється од тваринних («щучиних») інстинктів здобування їжі, себто не виходить за рамки еволюційної концепції Чарльза Дарвіна («життя — борба, // жорстокі, дикі лови»). Сам письменник у наукових працях з цього приводу зазначав, що «пани дарвіністи, виголошуючи такі погляди, занадто добре придивилися життю щупаків у воді та вовків у лісі, а трохи замало продумали історію людського роду і власне те, що в ній є відмінне від історії рослинного і звірячого розвою» [т. 45, с. 329—330] і підкреслював: «як у цілій природі, так і в розвою людства керму держать два могутні кондуктори, тоті самі, яких пізнав вже великий німецький поет і вчений, Йоганн Гете, а то голод і любов. Голод, се значить матеріальні і духовні потреби чоловіка, а любов — се те чуття, що зроджує чоловіка з іншими людьми» [т. 45, с. 346].

У творі «*Odi profanum vulgus*» Франко текстуалізує думку про те, що від тварини людина відрізняється своєю гуманністю, якщо ж нею керує «матеріальний голод», то вона уподібнюється до «щупака», який полює у своєму болоті (болото — символ духового застою). Лише любов, «жива, не пропаша сила внутрі» [т. 18, с. 100], може вивести персонажа з темних глибин його «мертвого», «несправжнього», «паперового» існування «до світла». На прикладі образу лінивої шуки-хижака імпліцитно проведено паралель до образу пасивної, цинічної, байдужої до громадських справ інтелігенції, репрезентантом якої є заграничний політик-естет, відірваний од суспільства й реального життя концепціями вишості мистецтва, «що, нібито, обертається до вибранців з тонким смаком» [т. 21, с. 80], з погордою й зневагою до «цибулі» — так званого об'єктивізму, ясності, природності й правдивості у змалюванні дійсності. Власне драматично-трагічна, драстична кінцівка твору розбиває теоретизування цього персонажа про відокремленість поета од «низької юрби» і всі його попередні твердження про винятково нервово-фантазійну природу творчості безоглядні до соціальної заангажованості. У «*Odi profanum vulgus*» за іронією виразно актуалізовано складні естетичні, соціальні, морально-етичні, психологічні та екзистенційні проблеми, що розгортаються у рамках конфронтаційних моделей «високе — низьке», «матеріальне — ідеальне», «голод» — «любов», «поет — юрба».

В ескізному безсюжетному оповіданні «*Шука*», що є компіляцією рибальських нотаток і пленерних пейзажів, у імпліцитній (іронічно-алегоричній) формі наведено порівняння водного хижака з окремими людськими психотипами і певною формою чи моделлю суспільної поведінки. У способі описовості («портретування» шуки) застосовано принцип реалістичної конкретки, з одного боку, та уособлення (персоніфікації), з другого, що й

Слушними є і спостереження Л. Вербицької, що «“плерер” І. Франка не буквальный, реальний, як перерва “на лоні природи” (“intermezzo”) М. Коцюбинського, а радше внутрішньо пережитий, бажаний, навіть не ретроспективний, як справедливо зауважує М. Челецька, а спричинений “інтроспективною організацією ліричних подій, рефлексій, переживань”»³²⁰.

Переживання — основний об’єкт, який цікавить і Франка, і митців «нового» психологічного напрямку в літературі. «Не абстрактна емоція, а дійсне, складне переживання, яке дає змогу глибше осягнути таїну людської душі, спробувати збагнути її закони»³²¹. Намагаючись «магічною лампою» висвітлити весь комплекс внутрішнього життя індивіда, Франко по-новому осмислює тему «природи й людини», максимально зблизивши ці два поняття, а точніше, поглянувши на природу «крізь призму людської особистості» — антропоцентрично, суб’єктивно.

«Вершиною естетичної довершеності та стилістичної цілісності»³²² у плерерній пейзажистичній Франка літературознавці вважають дескрипції, що їх знаходимо в «музично-малярському любовному етюді»³²³ «Дріада», задуманому як частина незакінченого роману «Не спитавши броду». Подібні думки висловили свого

відкриває простір для алегоричного прочитання твору. Образ шуки, в якому втілено хижі, дикі, низькі (болотяні) інстинкти, протиставний образу «золотавих зір» за схемою «високе — низьке», «вічне — тлінне» («Тихенько річка котить хвилі чисті»). Персонажів, що діють відповідно до «щучинової логіки й психології», можна назвати мисливцями, «душохватами», позаяк у їхній поведінці й темпераменті домінують інстинкти наживи й аж ніяк не високі пориви до «вічності брильянту» — до добра, краси, справедливості.

³²⁰ Вербицька Л. Плерер Івана Франка та Михайла Коцюбинського / Лідія Вербицька // Питання літературознавства НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка ; Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича ; [гол. редкол. О. В. Червінська]. — Чернівці : Рута, 2010. — Вип. 79. — С. 67.

³²¹ Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — поч. XX ст. (проблеми естетики і поетики). — С. 116.

³²² Голод Р. Імпресіонізм у творчості І. Франка / Роман Голод // Українське літературознавство : зб. наук. праць. — Вип. 68 : Іван Франко. Статті і матеріали. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — С. 89.

³²³ У творі наявні ознаки різних жанрів. З етюдом «Дріада» зближає: яскраво виражена живописність, плерерність, безфабульність, фрагментарність (неокругленість), невеликий обсяг, лірична настроєвість. У творі використано малярські принципи структурування простору, превалює лірико-пейзажний елемент. «Дріада» також містить виразні ознаки *любовної ідилії* (за сучасним окресленням — love story). Паралельно літературознавці вживають і такі визначення, як *настроєва новела, етюд* (І. Денисюк), *оповідання, етюд* (Р. Голод), *образок* (І. Тростюк).

часу І. Денисюк, М. Легкий, Т. Лашків, А. Швець, зауваживши тяжіння Франка до імпресіоністичного способу словесного змалювання простору. І. Денисюк, простудіювавши під прицілним мікроскопом поетикальні особливості твору, зауважив коливання барви, мелодії, температури відчуттів і почуттів («sensations і sentiments») у гірському пленері «Дріади».

Мікроаналіз цього твору дав змогу літературознавцям зробити висновки про його подібність до імпресіоністичних полотен: витончених, кольористично багатих, огорнутих тонким повітряним флером, запахами, звуками, світлом. Але тут не йдеться про Франкове копіювання малярських картин, а скоріше, про інтерполяцію у літературну форму малярських схем зображення дійсності, близьких до поетики імпресіонізму. Цей твір є продуктом уже зрілого словесного маляра, про що свідчить його майстерність у доборі зображально-виражальних засобів описовості. Разом із ескізами-замальовками гірських панорам в оповіданнях «На лоні природи» й «Гава і Вовкун», дескрипції у «Дріаді» (всі три твори первісно були задумані як частини незавершеного роману «Не спитавши броду») оприявнюють авторське вміння поєднати в єдину цілість живопис, музику й природу; «схопити мить на лету», бо вона — неповторна, є процесом, а не готовим результатом. Домінантну роль в унаочненні «храму краси», відіграв принцип миттєвості або, за визначенням Ю. Кузнецова, «актуального часу й простору», себто відтворення хронотопу не взагалі, а певного моменту — тут, нині. Звідси — поглиблена увага до перехідних, межових станів природи, зображення моменту «зламу», процесуальності, мінливості, різноплановості природи. Вузловий мотив ранкового сходу сонця³²⁴ (улюблена тема романтиків та модерністів) є близьким світобаченню й світосприйняття письменника.

У «Дріаді» неповторна мить пробудження природи зафіксована вже з перших слів: «Було рано, ще сонце не зійшло» [т. 22, с. 94], а далі розкрита у динаміці та найтонших нюансах. Однак зауважмо, що у творі увага сфокусована не на одному моменті, як, наприклад, на картині Клода Моне «Враження. Схід сонця»

³²⁴ Парадигма мотиву сходу й заходу сонця, тихого надвечір'я у Франковій творчості набуває статусу певного ключового образу, лейтмотивної деталі, що, інтенсифікуючи пласт зображальних властивостей (особливо — світло-повітряно-колеристичних, звукових ефектів), розширювала коло внутрішніх, виражальних можливостей, набуваючи філософського, психологічного, етико-естетичного значень.

(1873); тут поєднана низка вражень, котрі умовно можна назвати: «до сходу», «схід» й «опісля». Вони пов'язані між собою спільним настроєм, плавно перетікають та створюють ілюзію неперервності цього процесу. Те, що для маляра було би матеріалом для трьох окремих завершених творів, у «Дріаді» синтезовано в один панорамний малюнок, котрий складається із дрібніших ескізів: «на селі», «у лісі», «на вершку». Примітно, що кожна частина має свою тональність і ритм. Франко розгортає послідовний опис, позаяк сам пейзаж не є статичним, а сприймається у русі. Так поступово виникає картина, що потребує спостереження у часі, інтенсивності розкриття і розквіту фарб, наростання кольористичної феєрії, що, зрештою, доходить до кульмінаційного моменту екстатичного захвату.

Вступний опис напівсонного села подано в мінорних, сірих і непривабливих тонах окремо акцентованою деталлю: «Нічого ще не видно, нічого не чути, тільки вулицею здовж села тихо, без вітру сунуть високі тумани мряк, мов ряди якихось сонних привидів, що припізнилися і, наполохані розсвітом, щодуху тікають у темні нетрі та непросвітні лісові чагарі» [т. 22, с. 94]. Добірне порівняння мряки з привидами заторкує увагу читача. Запозичений із фольклору принцип антропоморфізму або «оживлення природи» (прозопопеї) оригінально застосовано: природа постає як видумана, з рисами надприродного. Чуттєві образи синтезовано з суб'єктивними асоціаціями в метафорично-експресивний образ. У творчості «молодомузівців» (і особливо М. Яцкова) традиція такого сполучення природолюдських ейдосів, фізичних і психічних явищ, була дуже добре розвинута. Воднораз Франко допустив суперечність в описі природної процесуальності: вжито протилежні за семантикою дієслова руху — «сунути» (плавно, розтягнуто, уповільнено) й «щодуху тікати».

Основний принцип komponування вербального пейзажу — це миттєва каталогізація вражень, уважне вдивляння, вслухання у природу, осягнення повноти миті. Нейтральну інформативність замінено оригінальним, фантазійним образом; «правду бачення» — «правдою чуття»; людину деперсоналізовано, а пейзаж антропоморфізовано. Автор не заважає Борисові спостерігати (тут їх «кути зору» співпадають). Франко вдається до «чуттєпису» — «особа переживає відчуття усунення меж, які відділяють її від зовнішнього»³²⁵. Враження казковості, магії (трепету, страху, замилювання, радості, цікавості, напруги) не покидатиме Бориса

³²⁵ Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису. — С. 181.

впродовж усієї його мандрівки, аж доки не сягне апогею під час зустрічі з незнайомкою.

Важливою ознакою вербальних дескрипцій «Дріади» є їхня динаміка. Маляр подав би вже готовий результат — картину, Франко ж словами (добираючи відповідні епітети, порівняння, метафори) намагався якомога докладніше зобразити саму «магію» настання ранку — плавний і повільний процес оживлення природи: «Гора виглядала тепер як вулкан, із її вершка раз по раз клубилися величезні копиці пари і, важко перевалюючися з боку на бік, котилися вниз. Інші підіймалися вгору, де займалися рожевим світлом, немов дивовижні сигналів огні, що віщували схід сонця. А за тими бовдурами, чимраз світлішими та рожевішими, що разом з живістю кольорів приймали чимраз виразніші та фантастичніші контури, верх гори все ще стояв недосяжний для ока, таємничий, огорнений недоступною стіною, мов грізна твердиня» [т. 22, с. 96]. Франко прагнув в акварельній техніці зобразити всі нюанси повільного коливання пари, її рух донизу та вгору (де вона розріджувалася: світліла й рожевіла, щоб непомітно розтанути).

Опис гірської панорами насичено фольклорно-міфологічною семантикою, він відсилає до розповіді (поданої устами Бориса в романі «Не спитавши броду»), а також викладеної у вірші «Ідилія») про те, що за верхом — кінець земного світу, залізні стовпи небо підпирають, сонце на ніч ховається, а дівчина відкриває йому ворота. Міфологічний образ гори трансформовано у символічно-реалістичний, що втілює суб'єктивні уявлення персонажа про щастя, кохання, їхню ілюзорність та важкодоступність.

«На вершку» персонажі, подібно до малих дітей, шукають «чогось такого, чого не дає дійсність, а тільки являє нам сон або творча уява» [т. 18, с. 408]. Шлях угору виражає потребу простору, краси, свободи. Слушно зауважила К. Дронь, що «І. Франко оперував вертикальними візіями простору передусім з психологічною метою. Психологізована міфологема вертикалі у художньо-образній системі митця — то модель мікросвіту (умовний обрис, профіль), абстрактно-символічний вираз душевного (настроєвого) та емоційно-чуттєвого стану особи, засіб моральної характеристики персонажа, простір самоаналізу та самозаглиблення індивіда. <...> Візуальний обрис гори — від підніжжя до вершини — співвідноситься з вертикаллю духового піднесення, виражає прагнення особи до вищої мети»³²⁶.

³²⁶ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). — С. 147—148.

Ознака лімінальності надає вершині статусу помежів'я між: реальністю і фантастикою, мрією, сном, легендою; природним і надприродним, новим і старим; сакральним та антисакральним, закритим і відкритим, обмеженим і безмежним; проминальним і вічним. Гірські панорами «чистої природи» оприявнюють романтичний первень Франкового світогляду, адже дикі пейзажі (гори, море, степ) у європейській романтичній літературі є одними з найважливіших топосів внутрішнього простору переживань персонажа; місцем духовного пошуку, переродження, наближення до божественного; гори — це вітвар світу, що дає особливе відчуття широти й рівноваги духу³²⁷. За словами дослідниці польської літератури А. Ковальчикової, у кожному виді романтичного опису природи (містичного, медитаційного, рефлексійного) обов'язково з'являються гори³²⁸.

В етюді «Дріада» пейзажі легкі, чуттєві. Образи природи, скомпоновано у динамічні музично-малярські полотна, що, ніби декорації на театральній сцені, постійно змінюються, служать рухливим настроєвим тлом для зародження любовної ідилії (згадаймо пейзажно-любовну новелу Ольги Кобилянської «Природа», написану 1887). Компонентами ідилічного пленеру «Дріади» є: легенький вітерець, свіжа прохолода, чисте, прозоре повітря, перлова роса, приємні запахи, кольори, звуки, сонячна атмосфера, квіти, зелень, пташиний щебет, погода — ясна, «торжественна». Лінійний часопростір заміщено перцептуальним, а земний хронотоп постає в контексті Всесвітнього; конкретне, матеріальне виражає загальне, абстрактне; а в малому, змінному закладено зерно великого, вічного. Серед «буйного і пестрого світу» втрачається відчуття змін («початку і кінця»). Пустка несе позитивні конотації, це не гнітлива пустеля-лабіринт, а місце, де царствує ще рука первісної природи.

Пленерні дескрипції пронизано відчуттями райської гармонії, величного спокою макросвіту. В них наявні всі ознаки «ідеального» пейзажу (того, що по-латинському називалося «*locus amoenus*» — «прекрасним, захопливим місцем», або «місцем місць») — антеїзм (відчуття прив'язаності до рідної землі — джерела психо-

³²⁷ Проте епітет «гола гора» і вивіщення на тлі пустині (як у вірші «Ходить туга по голій горі» [т. 3, с. 358]) може свідчити водночас про відсутність як вектора, спрямованого у спілкуванні вгору, до Бога, вищого первня, так і перерваного кореспондування із оточенням на землі, з собі подібними, до яких спрямовані «мрії й бажання». Це показник абсолютної самотності.

³²⁸ *Kowalczykowa A. Pejzaż romantyczny. — S. 88.*

духовної сили), пантеїстичний ліризм, прагнення естетичної насолоди й співпереживання «великої радості буття», торжественно-тріумфального патосу всеперемагаючого вітаїзму природи, відчуття «храмовості» світу. Урочисто-оптимістичний лад «етюдів із природи», їх лірична настроєвість акцентує на вічному в природі, що близьке до античної моделі природолюдського спільносвіту, з особливо виразним культом краси й гедонізму, з тонким відчуттям природи в собі (як стихійний, інстинктивний, ірраціональний порив сил Ероса й Танатоса), та розумінням власного «я», що тоне в природі, живе в ній і з нею, близько, нерозривно.

Привертає увагу *мікроскопізм бачення природи*³²⁹, чергування великих і малих планів, кінематографічний принцип наближення і віддалення об'єктива спостерігача. Ось Борис задивився, як «на лузі трави та квіти нахилилися вниз під вагою роси, що почіплялася до їх листочків і стеблинок то здоровими краплями, то дрібненькими перловими зеренцями, тремтячи мало що не на кожній ніжній волосинці рослини» [т. 22, с. 94], та вже за хвилину «безліч дрібнесеньких водяних пухириків» швидко тріскали і щезали під сонячним промінням.

Тут погоджуємося із твердженням І. Денисюка, що стереометризм художнього зображення роси, котра «сприймається у своїй конфігурації, об'ємі, кількості, вазі, температурі, динаміці — і зором, і нюхом, і тактильними відчуттями»³³⁰, Франко перевершує своїх попередників. Цей легкий мікрообраз освіжає й пом'якшує картину, надає їй витонченості, семантично в'яжеться із чистотою, світлом, спокоєм, молодістю, оновленням, любов'ю, а з іншого боку — втілює ідею недовговічності, проминальності, ілюзійності життя. Побіч цього, образ роси ще й проекту-

³²⁹ У листі до Андрія Чайковського від 8 березня 1896 р. Франко зізнається: «Я мініатюрист і мікроскопіст, я привик знаходити цілий світ у краплі води, тож і не диво, що коли схочу обхопити ширшу сцену, цілий крайобраз, то силуюся обхопити і перенести його в душу читача з усіма безконечними подробицями, а се, звісно, задача над силу мою, бо мій мікроскоп маленький, цілої околиці під нього не положиш» [т. 50, с. 74].

Словесний пленер у «Дріаді» скомпоновано за допомогою мікроскопізму зображення (парцеляції предметів, кольорів), що на малярських полотнах пізніх імпресіоністів виразився пуантилізмом, точковістю, мозаїчністю. Дрібними образами Франко на своїй вербальній картині втілює ідею повноти, гармонії, краси, щедрості, багатства, буйності, пишноти природного життя, створив ефект сецесійної декоративності.

³³⁰ Денисюк І. Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікродія Франкової «Дріади»). — С. 164.

ється «на ідею зв'язку людини з землею, з природою. Роса — то символ автентизму природи»³³¹, — стверджує І. Денисюк. З іншого боку, порівняння роси із «перловими зеренцями», себто дорогоцінним камінням, указує на естетизацію природи, що має, за словами Л. Петрухіної, довгу історію: починаючи від епохи бароко, романтизму й аж до модернізму, а її витоки, на думку дослідниці, треба шукати ще у фантастичній казці з її штучними квітами й садами, блиском палаців та замків³³².

Орнаментування природи (гора — «мрійний палац») має на меті викликати захват, зачудування, змусити реципієнта по-новому подивитися на звичний елемент картини й отримати від цього естетичну насолоду. І чим оригінальнішим є зображення, тим глибше воно вривається у пам'ять. Мініатюрний образ роси є дуже чутливою точкою пейзажу; в своїй малості він втілює ідею величі й безмежності, тому Франко з таким трепетом і магнетизмом зобразив цю, на перший погляд непримітну, деталь, виявивши своє вміння в'язати безконечно мале з безконечно великим. Письменник розвиває думку про те, що спостереження за природою, якою звичною вона не здавалася б, сприяє розкриттю внутрішньої широти думки, потаємних глибин душі, адже внутрішній і зовнішній топоси стимулюють один одного до росту. В посиленій увазі до дрібних деталей пейзажу закладена імпресіоністична концепція фрагментарності буття, з її поетизацією миттєвості. Живописність кожної дрібної частини пейзажу підтверджує її значущість у гармонії цілого. Усвідомлюючи неспроможність зобразити в одному образі весь пейзаж, адже ж «безконечною є найменша частина світу!» [т. 21, с. 82], Франко, як і будь-який інший артист, вдається до селективності, себто «він малює вкінці те, що йому подобається. А що йому подобається? Те, що він може малювати» [Там само].

Вибір саме такого способу опису зумовлений особливостями індивідуально-авторського бачення світу³³³. Пленеризм Франкової «Дріади» передбачав *нераціональний (чуттєвий) погляд на природу*, підпорядкований безпосереднім рефлексам («бачити—відчувати—виражати»). Автор наблизивсь до фольклорно-міфологіч-

³³¹ Там само.

³³² *Петрухіна Л.* Мікропоетика саду в польській та українській ліриці раннього модернізму // Зустрічі на межі світів... — С. 154.

³³³ Д. Корвін-Пйотровська називає це *ефектом профілювання* — відмінностями способу сприйняття описуваного явища (*Корвін-Пйотровська Д.* Проблеми поетики прозового опису. — С. 111).

ного пантеїзму, в якому людина дивилася на світ неупередженим поглядом і бачила його ніби вперше, як дитина або дикун, варвар. У «Дріаді» оприявлено потік інтуїтивного, життєствердного світосприймання: Борис радіє кожній хвилині, впивається розкішшю росяних доріг, зі щемом у серці та слізьми на очах вслухається у таємне грання лісу, спостерігає за життям лісових мешканців, повними грудьми, довго і глибоко вдихає пахуче повітря, вловлює «густий вогкий запах гірських цвітів», насолоджується першим дотиком теплого сонячного променя, — усе його радує, бавить око, захоплює і, водночас, трохи лякає. Між персонажем і природою склалися щирі, відкриті, довірливі стосунки. Тяжіння письменника до художнього пленеризму, поетизації світлоповітряних мас ґрунтувалось на особливій *концепції всеєдності* (людина — частина вічної, саморегулюючої і саморозвиваючої макросистеми), а також на емоційному, по-дитячому наївному баченні природи.

У «Дріаді» спостерігаємо відхід письменника від настанови на впізнаваність об'єкта до його багатовимірної інтерпретації, що, подекуди, доходить до завуалювання зображення, сугерування загадковості, незвичності, казковості, фантазійності. Письменник намагається подивитися на природу відсторонено (ніби вперше). Таке «повернення в описах до фази *gestalt perception* та тимчасова відмова від знання про предмети, що сприймаються, — це форми інтерпретації, завдяки якій світ, що оглядають, зазнає очуднення»³³⁴, себто він постає «ані вигаданим, ані реальним». Це підтверджує словесна картина, котру можна було б назвати «На вершку. Схід сонця». Вона умовно поділена на два плани — статичний і динамічний. Спочатку подано опис ще сонної природи. Погляд спостерігача скеровано з вершка гори на нижній зріз картини: ліси, села потопають у безмежному морі «непрозорої», «мов молоко», мряки й туманів, котрі звільна клубочуться і коливаються, «то підіймаючись вгору, то опадаючи вниз, немовби бентежені спідсподу якимись велетенськими руками» [т. 22, с. 105]. Асоціація мряки з морем, хвилями характерна для творчості письменників-імпресіоністів та символістів. Для них цей образ в'яжеться з ілюзорним покривалом (або невідомою, містично-таємничою «сірою зоною»), що відділяє дійсність і мрію, світ реальний та ірреальний, людський і потойбічний, себто ейдос туману сприймається як міфічно-географічний

³³⁴ Там само. — С. 186.

символ недоступних для людини сфер. Мариністичне порівняння повністю базоване на суб'єктивних асоціаціях персонажа, на його усвідомленні загубленості у величезних аквапросторах уяви і переживанні земної самотності, з одного боку, та відчутті небувалої розкутості й свободи, безмежності, відкритості, з іншого. Колихально-коливальні рухи туману, що фіксуються візуально, індукують відповідний ритм в суб'єкті сприйняття, «<...> будять ірраціональний неспокій (*langueur*), те, що пориває людину, жене її кудись — із вітром, у вітер...»³³⁵, як на малярському полотні М. Чюрльоніса «Тумани» (1906).

«Висота пташиного польоту» забезпечила Франкові ширші можливості й умови для живописання словом. Гори вражають особливою перспективою, яка відкривається із вершин, та значно багатшими, ніж на рівнинах, світло-колористичними ефектами — «блискотінням», «сіянням», «миготінням», «меркотінням», ледь вловимим «трепетом»-«тремтінням». З верхів'я відкривається широка панорама інших пейзажних комплексів — степу, поля, села, саду, лісу, дальших гір, рік. Створюється своєрідний «макет» певної місцевості, досягається ефект «геодезичної зйомки». Простір розгортається вправо, вліво, вгору, вниз.

Колорит картині задає ключовий образ — сонце, що «золотило згори поверхню того повітряного моря, де-де заломлючися блискало пурпуром або багровими пасмами, а над одним місцем стояло скісним стовпом веселки» [т. 22, с. 105]. Нитки сонячного проміння пронизують живу «світову тканину» єдиного цілого красою і любов'ю; це «візерунчастий гобелен, що з'єднує найдрібніші розрізнені елементи»³³⁶.

У поетизації солярного пейзажу оприявнюються риси «світлого космізму» Франка, його відчуття цілісності світу; тут є щось од язичницького міфу, містерії, похвали цареві неба. В описах природи «Дріади» звучить справжній гімн світлу, «праведному сонцю», образ якого символічно зближено з ідеєю всеєдності проявів життя (сонце — це птах-фенікс, що кожного дня поми-

³³⁵ Содо́мора А. Вічна самотність Лермонтового «Паруса» / Андрій Содо́мора // Содо́мора А. Студії одного вірша. — Львів : Літопис : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2006. — С. 220.

³³⁶ Крохина Н. Солнечный человек в творчестве К. Д. Бальмонта [Електронний ресурс] / Н. П. Крохина // Константин Бальмонт в контексте мировой и региональной культуры : сб. науч. трудов по материалам международной конференции (Шуя-Иваново, 2010). — Режим доступа: <http://balmontoved.ru/knigi/223-n-p-krohina-g-shuja-solnechnyj-chelovek-v-tvorchestve-k-d-balmonta.html> — Назва з екрана.

рає і воскресє). Вогненна сила й експресія також асоціюється із молодістю, красою, любов'ю. На пейзажному полотні «Дріади» сонячне світло надає предметам особливої невагомості, легкості, саме його присутність/відсутність визначає ритмо-інтонаційну тональність картини, її настроєвість — мажорну, що відтворює «безконечний привіт життя», а чи гнітливо-депресивну. Солярний, світлоносний образ формує настрої картини — урочисто-величний. Природа й людина завмирають у передчутті дива. Білі, золотисті, пурпурові, багрові, веселкові кольори надають дескрипції легкості, плавності. Лінії горизонту розмиті (це безбережне, «барвисте море»). Саме імпресіоністи виявили свій талант у розмиванні форми для того, щоб наблизити матеріальне до духовного. Тому обриси предметів на їхніх пейзажах (і малярських, і вербальних) стають нечіткими, огорнуті димкою. В етюді «Дріада» ідея змінності визначає характер і спосіб зображення природи. Уважне око автора не оминає жодної деталі, намагається зафіксувати кожну мить, бо вона — швидкоплинна, тому має свою цінність.

Ритм вранішнього пробудження оприявнює ідею подолання холоду й темноти ночі (імпліцитно — зневіри, сумнівів, роздвоєння); схід сонця знаменує також новий період у житті Бориса, в ньому закладено сакральний смисл — «причастившись» до природи, він відчуває себе чистішим (мотиви просвітлення, «лікування пейзажем»).

Друга картина в «Дріаді», яку можна умовно назвати «час першого вітання» — динамічніша, темпераментно-енергійна, пружиниста: «барвистий серпанок» дужче і дужче хвилюється, знижується, опадає, шматується, зникає; на тлі повітряно-туманно-сонячного пейзажу окремими рідкими острівцями вимальовуються вершки гір. Обриси предметів набирають чіткості, ясності, розгортаються перед зором реципієнта не плавно, розмито-акварельно, а гостро, різко, графічно — прорізуються «темні стіни лісів», «стіжкуваті бовдури дерев», «тонкі та безконечні нитки вориння», «блискучі сталеві шпади», «острі леза — відблиски води», набирають нових кольорів: з'являється «пестрий вуж» різнобарвної худоби, видніються купки людей, червоніються спідниці прачок, виблискує річка — «срібнолуска гадюка», «де-де мінячися пурпуром або селединово-зеленим кришталем» [т. 22, с. 106]. На цій картині земля горить од літніх фарб. Колористика — натуральна, «сита», «свіжа», «пестра», головно коливається від «срібних», темно-, світлозелених кольорів до білих, синіх, блакитних, «темно-синявих», «золотих», «золото-рожевих», «пурпурових».

Франко активно й уміло послуговується принципами гармонійного структурування простору, багатоплановості, «наповненості» й глибинності зображення, чіткості, плавності ліній, нюансування кольорів та оптичного змішування барв. Виток за витком інтенсифікує звукові, зорові, тактильні, ольфакторні образи, апелює одразу до всіх «зміслів». Послуговується контрастом світлотіней. В доборі словесних засобів візуалізації природи переходить од розмитих, змішаних, легких, майже прозорих тонів до насичених і «важких». Дотримується правил співвідношення предметів і простору (на передньому плані — деталі чітко окреслені, тоді як глибинні й задні ландшафти трохи розмиті й ескізні, тонуть у памороці, губляться). Враження теперішнього часу створюють ефекти мікрозйомки, кінематографічні принципи кадрювання геопростору та затримання, уповільнення фрагмента. Кожен «міліметр» словесної картини декоровано яскравими елементами. «Живий», ще «теплий і пульсуючий» «матеріал природи» під пензлем словесного пейзажиста постає не як застиглий «макет» місцевості, а в формі суб'єктивної імпресії. З іншого боку, письменник уникає штучної декоративності, стилізації і надмірного орнаментування малюнка.

Незважаючи на всю пластичність словесного пейзажу, він значно відрізняється од подібного малярського, позаяк лише злегка *навіює* враження певної місцевості й головно опирається на індивідуальних асоціаціях, емоційних переживаннях, настроях, думках, пам'яті, творчій уяві й досвіді реципієнта, тому художні ілюстрації цього пейзажу були б різними. Словом письменник передає враження од пейзажу. Зображальність тут залишається специфічно літературною, хоча у художників-пленеристів Франко запозичив манеру особливо гострого бачення природи, що її, наприклад, помітив на імпресіоністично структурованих пейзажних полотнах І. Труша. Під глибокими враженнями від виставки робіт маляра, Франко написав статтю «Малюнки Івана Труша»³³⁷, де докладно схарактеризував особливості нового способу компонування художнього опису. Новизна малярства Труша, на Франкову думку, виявилася у виборі «кольористичного, але не характеристичного» [т. 32, с. 30] шматка зображуваної дійсності: «його малюнки не є жодні композиції, але тільки ар-

³³⁷ Стаття опублікована 1900 р. у «Літературно-науковому віснику» (ЛНВ. — Т. 9. — Кн. 1. — С. 59—63) як відгук на першу персональну виставку пейзажних полотен Труша, що відбулася 1899 р. у Львові, в залах польського Товариства прихильників красних мистецтв.

тистичні 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» [т. 32, с. 29]. І далі: Труш «шукає мальовничих куточків, силкується підхопити певні кольористичні моменти, і хоч не прикрашує природу, але шукає такої природи, яка б подобалася йому. А що його око любить у краєвиді і в сильній освітленні, то й тягнуть його до себе предмети сильно і ярко забарвлені» [Там само]. Франко зауважив і «мікроскопічний» спосіб бачення Труша, хоча пояснював це радше вродженими здібностями та умовами праці маляра: «...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» [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» [т. 32, с. 30]. Узагальнюючи свої спостереження, Франко окреслив манеру пейзажописання Труша як «нове, не раз не зрозуміле, але в усякім разі талановите і не шаблонне» [т. 32, с. 27].

Подібна манера живописання словом особливо інтенсивно проявилася в «Дріаді». Спосіб багатопланового унаочнення простору в етюді підпорядковано законам мінливої і селективної перцепції сприймаючого суб'єкта, узалежнено від його психоментального, інтелектуального кута зору (обсерватором є вразливий на звуки, запахи, кольори молодий медик-інтелігент із поетичним світосприйманням і прагматичним світоглядом) та емоційного стану в момент спостереження (Борис у передчутті чогось нового, незвіданого, спраглий краси, спокою, кохання). Для Франка не є самоціллю створення «колористичних оргій», його стиль пейзажописання не відзначається абстрактною картинністю, письменник не моделює пейзажі самі по собі, навпаки — дескрипції природи антропоцентричні, інтеріоризовані. Персонаж зображений «обличчям до природи», і в такий спосіб відбувається «камернізація», «інтимізація» їхнього діалогу.

Шлях Бориса на вершину (наполегливу, хоч і важку, дорогу до мрії, назустріч коханню) супроводжують відповідні світлообрази (у блідо-рожевих, «зефірних» та золотистих тонах), і добірні деталі — інтенсифікація звуку, кольору, запаху, тепла. Цей музично-малярський сплав побаченого, відчутого, пережитого, всі тон-

кі, ледь уловимі зовнішні враження вливаються у *пісню* дівчини-дриади, яка є медіатором між двома незнайомими людьми, засобом їхнього порозуміння. У ній сплелися інтимні ноти (туга і меланхолія, жаль, протяжне зітхання, хлипання) із чимось більшим, немов вона була «надихана якоюсь таємною життєвою енергією», пліла, «мов тужливий, а притім так могутній своєю енергією гомін гірського потоку» [т. 22, с. 99]. Сила природи надавала цій пісні особливого шарму, переливалася у слова, вистрілювала, мов жайворонок, угору, то «спаладала камінцем донизу», або «капала золотим» дощем і робила чари: «вона заповняла вершок гори, оповивала його густим туманом невимовної туги і слала з нього рожеві хмари, мов післанці десь у невідому далечінь. А потім розливалася важким хлипанням здавленого серця, болючими нотами одчаю та обурення на несправедливість долі і знов вилітала з тих сумерків угору, до ясного сонця» [т. 22, с. 100]. І цей симбіоз до краю зворушив Бориса, змусив його серце пульсувати в одному ритмі з мелодією. Те враження, яке справляє на чоловіка «акустичний малюнок», можна назвати *гіпнотичним афектом* (подібні емоції переживає під впливом модуляцій оркестру Оля в новелі «Вільгельм Телль») — себто крайнім зворушенням, що проявляється і на фізичному³³⁸, і на психологічному³³⁹ рівнях. Сильний сугестивний ефект осягнуто завдяки злиттю барви, мелодії, слова в єдину настроєву картину, в один малюнок відчуттів та почуттів. Пісня, пейзаж є засобами ліризації, поетизації, естетизації й «ушляхетнення» жіночого портрета. Саме з пісні починається Борисове знайомство з тендітною панночкою («ся українська пісня найдужче вхопила його за серце, ще заким він побачив співачку» [т. 22, с. 107—108]). Пісня навіює «невимовно принадний і таємничий» образ «дивної пташки»; творить ілюзію фантастично-романтичної непевності, загадковості, чарів, ніжно-

³³⁸ «Борис слухав і тремтів. Чи то сила і ніжність голосу, чи красота та виразність модуляцій, чи чар улюбленої мелодії та поетичних образів, які він почув тут так несподівано, — досить, що він *стояв мов причарований, запирав у собі дух і весь тремтів*, несвідомо боячися, щоб пісня не урвалася, щоб голос не затих і щоб уся ота сцена, ті золоті плями на сухім буковім листі, і отой густозелений яр, і оті могутні буки над його головою, і голос, і пісня, і *оте солодке тремтіння його тіла* — щоб усе те моментально не щезло, не розвіялося, не показалося злудою, сном, марою» [т. 22, с. 99].

³³⁹ «Борис заслухався і *потопав у мріях*. Та притім і *рефлексія* не дримала. Він чував у Відні всякі концерти і всяку музику, та вони не *торкали так його серця й фантазії*, як отсі прості, примітивні тони селянської пісні. Примітивні, як стогнання або зітхання натомленої душі, а проте виспівувані зовсім не примітивним, а, бачилось, висококультивованим, інтелігентним голосом. І се ще збільшало чар і привабність пісні» [т. 22, с. 100].

сті й принади життя. Воднораз заробітчанська тематика, трагічна селянська історія («Плине качур по Дунаю») нав'язує до реальності, нагадує Борисові, що він є селянським сином, лікарем, який має перед собою важкі особисті й національні завдання.

Звертає на себе увагу і особливий спосіб портретування незнайомки. Засобами пишної природної орнаментики її образ деперсоналізовано, вона стає яскравою плямою на тлі музично-малярського пейзажу. Зовнішні враження перетікають у внутрішній простір і навпаки — внутрішнє випромінюється назовні. *Принцип аморфності* визначає сприйняття природи як «живої частини власного “я”», а себе — як її частини (не випадково у Бориса таке промовисте прізвисько — Граб, а незнайомку названо Дріадою — богинею дерев³⁴⁰). У результаті отримуємо «пейзаж як портрет» (тепло сонячного проміння асоціюється із м'яким, ніжним дотиком жіночої руки) та «портрет як пейзаж»: незнайомка тоне в зелені, вона — «рожево-золота головка в рамці сутої зелені і з якимось зеленим продовженням, що губилося десь у зеленому тлі малюнка. Мов комета з рожево-золотою головою і зеленим хвостом» [т. 22, с. 107], або «дивна пташка», чий голос, буцімто, виходить із бука чи пня. У сприйнятті Бориса контури людського й природного химерно переплітаються («Сонячне проміння рожевою загравою обливало її лице та золотило ясноволосі коси, вінцем покладені над висками. Решта постаті тонула в зелені; лише тоненька шийка, щільно обціплена ковніром блідо-зеленої сукні, трошечки виринала понад темнішу зелень листа» [т. 22, с. 101]). Жінка в чоловічій уяві стає фантастично-міфологічною істотою. За спостереженнями Наталії Науменко, подібні принципи портретування властиві митцям-сецесіоністам³⁴¹, у

³⁴⁰ Д р і а д и (грецьке слово «дріада» походить від «дрос» — дуб) — у грецькій міфології німфи, що виступали покровительками дерев. Вони жили в деревах і разом з ними вмирили. У мистецтві та літературі дріади зображувались вродливими замріяними дівчатами. Винесений у заголовок твору антропонім виконує концентруючу, фокусуючу, енігматичну й інтригуючу функції.

³⁴¹ С е ц е с і я як перехідний принцип історико-культурної епохи кінця XIX — початку XX ст. передбачає апробування різнопланових художньо-стильових моделей і навіть утворення певного сецесійного психотипу («межового мислення»). «Сецесійний стиль як складник української культури зламу XIX—XX століть виробив унікальні прийоми творення художніх образів, своєрідну тематику, сполучення зображально-виражальних засобів» (Науменко Н. Сецесійні мотиви у творчості Михайла Жука / Н. В. Науменко // Учёные записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. — Симферополь, 2010. — Т. 23 (62), № 1. — (Филология. Социальные коммуникации). — С. 120).

Сецесійна практика виявляла особливий інтерес до декорації, орнаментики, флористики (екзотичної, вишуканої, орієнтальної, садово-паркової),

творчості яких жіночі образи обрамовано флористичною орнаментикою. Їхнім улюбленим мотивом є екзотичні, вишукані, орієнтальні квіти, а також фантазійні постаті з античної міфології (фауни, німфи, дріади, кентаври), які уособлюють (отілеснюють) приховані сили природи й нав'язують до символіки землі, світла, сонця й «пестрої повноти» життя. Сецесійний жіночий портрет тяжіє до певної абстракції (згадаймо вірш М. Жука «Королева», у якому експресивно наведено аналогію між природою і дамою серця. Ось уривок із цієї поезії: «Рожева хмарко, весняна хмарко, яка ти красна! // Рожева мрія про тебе, серце, така лиш ясна; // Рожева хмарка... О, милий Боже! // Це ж її образ, це ж моя мрія, — як вони схожі!»; та ще: «Струнка тополя за крильми вітру стан свій схиляє, // А вітер жвавий красну тополю знай обіймає! // Струнка тополя... О, милий Боже! // Це ж її рухи, о, я їх знаю... Як вони схожі!»³⁴²). Детальніше ці аспекти висвітлено у вище цитованій статті Н. Науменко.

На Франковому словесно-пейзажному полотні героїня не просто вписана в пейзаж, вона ніби втоплена в нього: «здавалося, що полетіла з вітром або впірнула в лісову зелень, як одна з її складових частин» [т. 22, с. 104]. Портрет цієї дівчини такий же «повітряно-древесний», як і весь краєвид. Це один із різновидів жіночого сецесійно-сугестійного портрета — тендітна «жінка-тростинка» (за образним висловом мистецтвознавця Ярослава Кравченка³⁴³), проте вона не стоїть в опозиції до так званої фатальної жінки, а навпаки — певною мірою її уособлює. Образ незнайомки прочитується амбівалентно: з одного боку — це ніжне, манірне, майже безтілесне «сотворіння», втілення Борисової казки, мрії, фантастично-романтичного ідеалу (звідси рожеві, золоті, зелені тони у її портретному описі). Вона «визирнула — здавалося Борисові — з одного вікна його мрійного палацу, а потім визирала, щораз частіше, з усіх альтанок, із усіх доріжок, із усіх закутків, тяглася рожево-зеленою стяжкою рівнобіжно з усіма пасмами його мрій» [т. 22, с. 107]. Це тендітна дівчина-квітка,

акцентованої кольорової плями, химерно закрученої лінії. Митці вдавалися до естетизації, поетизації природолюдського простору. Сецесійні мотиви й образи забезпечували ефект незвичного, небуденного бачення, сугерували враження таємничості, екзотизму, енігматизму.

³⁴² Жук М. Співи землі : поезії / Михайло Жук. — Чернігів : Друкарня Губ. Земства, 1912. — (Першотвір). — С. 18.

³⁴³ Кравченко Я. «Сильвети» Станіслава Радзіковського Або Як Ірена Сольська стала музою для митців «Молодої Польщі» [Електронний ресурс] / Ярослав Кравченко // День. — 2013. — № 159. — Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/naprikinci-dnya/silveti-stanislava-radzikovskogo>

що могла би «статися його найкращою оздобою, що має своїм запахом і своєю красою оживити, довершити його» [т. 22, с. 107]. З іншого боку, «отся рожево-зелена поява — він чув се інстинктивно — була зовсім з іншої категорії, нездібна уложитися в рами його формулок. Се було зрівняння не з двома, а, певно, з двадцятьма невідомими, якась рожево-золотисто-зелена загадка, здібна заплутати і збаламутити хоч і як взірцево ведені життєві рахунки» [Там само], «се чужий елемент. Се небезпечний демон. Дріада, покуса» [т. 22, с. 108], зелений хамелеон, змія³⁴⁴, або, іншими словами, — фатальна жінка, грайливо-зваблива панночка («Інша»).

Незнайомка-Дріада належить до міфологічного (язичницько-поганського) типу, якому Е. Циховська протиставляє християнську модель жіночого портрета³⁴⁵. Їй властива особлива привабливість і чарівливість, знадливність, загадковість, недосяжність, що робить її унікальною, неподібною на інших «заземлених» жінок («знайома незнайомка»). Риси її зовнішності досконалі, поетичні, а не «прозаїчні», узагальнені, асоціативні (не інформативні), метафоризовані за допомоги експресивних пейзажних деталей. Така жінка-мрія заселяє «сакральний просторовий континуум»³⁴⁶ — незнайоме місце: дикий і відлюдний топос лісу та гір, що знаходиться осторонь буденності та суспільства; ідеальна модель такої жінки існує у просторі уяви, мрії, сновізії персонажа. Стихійна пристрасть, кохання, вибухова емоційність, захват і екзальтованість почуттів характеризує чоловіче сприйняття такої романтичної «помани». Примітно, що називаючи героїню love story Дріадою, Франко акцентує на її утаємниченості («рожево-золота головка в рамці сутої зелені і з якимось зеленим продовженням, що губилося десь у зеленому тлі малюнка», «мов комета з рожево-золотою головою і зеленим хвостом» або «рожева головка в золотистім вінці кіс і з продовженням зеленого хвоста, що губився десь у неозначенім тлі темної зелені»). Е. Циховська вказала на те, що такими прийомами портретотворення (натяк, замовчування, здогад) активно послуговувався Л. Стафф, і підкреслила, що й «Антін з новели М. Коцюбинського “Сон” також не може назвати ім'я своєї Незнайомки. Дівчина його

³⁴⁴ Не випадково, що ближче Борис підходив стежиною до незнайомки, то більше все йому нагадувало гадюку: «...стежка гадюкою вилася поміж віковічні буки; шокрок її перебігало грубезне, круте коріння дерев, мов здоровенні гадюки» [т. 22, с. 98].

³⁴⁵ Циховська Е. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту. — С. 212.

³⁴⁶ Там само.

мрії зводиться до статусу безособової Іншої, констатуєчи тим самим недосяжність, нереальність образу»³⁴⁷. Схожу техніку зображення використано в акварелі Коцюбинського «На острові». У «Дріаді» наявні також інтертекстуальні збіги з новелою М. Коцюбинського «В дорозі» (1907)³⁴⁸. Проте Франкова незнайома-дріада насправді не є міфологічною чи фантастичною істотою, а виявляється реальною панянкою (Густею Трацькою у романі «Не спитавши броду»), тоді як безіменна героїня «Сну» Коцюбинського залишається «іншою», неземною. В цьому основна відмінність Франкової Дріади і міфологізованих героїнь творів Коцюбинського.

Подібні принципи сецесійно-символічної характеристики героїні (увираження пейзажними деталями окремих рис її зовнішності, постави, поведінки) застосовано і в фрагментах роману «Не спитавши броду»³⁴⁹. Тут очуднено, еротизовано, деперсоналізовано й оприроднено образ Густі. Естетично добірний пейзаж трансформовано у такий же вишуканий жіночий портрет: «І нараз посеред того пишного та величного виображення, мов друге сонце, почало виринати бліде ніжне личко, з буйними золотожовтими косами, з синіми глибокими очима, з калиновими губками, почала виринати зграбна, струнка стать Густі» [т. 18, с. 398]. Феєрія сонячного світла асоціюється із золотим волос-

³⁴⁷ Там само. — С. 217.

³⁴⁸ У новелі Коцюбинського романтичні стосунки Кирила й Усті (у «Дріаді» — Бориса й незнайомки, у романі «Не спитавши броду» — Бориса й Густі) розвиваються на тлі спокою й безлюддя природи. Портрет панни удековоровано й ушляхетнено пейзажними елементами: «сміх сипавсь їй з горла, як лісові горіхи у кришталеву вазу» (*Коцюбинський М. Твори* : у 7 т. — Т. 3. Оповідання. Повісті (1908—1913) / Михайло Коцюбинський ; редкол. М. С. Грицюта та ін. — К. : Наук. думка, 1974. — С. 289), або ще: «її ноги такі бліді, як віночок нарциса» (Там само), «по блакитній воді пливли й щезали легенькі хмари, а вона здавалась одною з них — рожева, прозора, позолочена сонцем» (Там само), «І він не міг одрізнити її од шелесту лісу, од льоту хмар, запаху зілля. Вона була така наївна і така хитра, так мало і так багато знала, як та мурашка, що будує пишні палати, і живе в темних комірках» (Там само). Як і Борис, Кирило уважно спостерігає за творчими процесами, що відбуваються у природі, фіксує кожен рух, зміну «фізіономії» хмар, тіней, форм. Він «красу природи і її спокій пив хтиво, як спраглий воду, без думки і без сумніву. Як щось належне. Загублене щось і знайдене знову» (Там само. — С. 288).

³⁴⁹ Не друковані раніше частини незавершеного роману вперше опублікував М. Возняк у журн. «Червоний шлях» (1927, № 1, С. 5—54; 1929, № 1, С. 5—33; № 2, С. 5—22).

сям, туман і мряка із «порцеляновим» тілом, діаманти роси — з калиновими, пурпуровими губами, синява неба — з очима, тепло — з дотиком лагідної руки. Однак під час випадкової зустрічі в лісі поява Густі, на відміну од незнайомки-Дріади, не викликає такого сильного ефекту. Частково втрачається момент несподіванки, інтриги. В обох творах жіночо-природні образи майстерно вплетено в «пишнобарвну тканину мрій» Бориса, поєднано зі сферою позасвідомого, візій-на-яву, міфів, асоціацій. Пейзаж і портрет метафоризовано й психологізовано.

У «Не спитавши броду» для індивідуалізації романтично-поетичної натури Густі, означення рис її характеру письменник використовує вертикаль гірської вершини, що у сприйнятті дівчини співвідноситься із морально-етичною шкалою цінностей, духовним зростанням. Для неї це сакральне місце³⁵⁰, де немає земного броду: «Густя з виразом задуми гляділа десь далеко понад верхи гір, немов здоганяла оком ті дрібнесенькі хмарки, що раз виринали з глибокої синяви неба, то знов тонули в ній. Здавалось, що вона забула о всім, що її окружало, потонула і розплилась в теперішності, а з усієї її істоти оставсь тільки один порив у якусь темно-синю незглибиму далечінь» [т. 18, с. 408]. Цей порив у безмежність виражає прагнення персонажа до злиття з природою, із Всесвітом, заглиблення у таку ж бездонну душу. Її погляд спрямовано угору, в крилате небо, туди, де немає земного броду, де не лишається жодної плями на чистій лазурі³⁵¹. У таку хвилину через філософські роздуми дівчини моделюється її психопортрет, у якому на перше місце виходить категорія чистоти: «— Чом я не та хмарка? — сказала вона. — Виринула б собі з бездонної бездни, полюбувалась би сонцем, блакитом, погуляла б з буйним вітром і знов би розплилась, потонула б і сліду б не покинула!» [т. 18, с. 408—409], адже «всякий слід — се свого ро-

³⁵⁰ За словами Н. Копистянської, «вертикаль вверх (модифікацією якої і є гірська вершина. — *М. Л.*) пов'язується із нескінченністю, необмеженістю простору і часу, з вічністю і безсмертям душі, наближенням до Абсолюту, блаженством. Вертикаль униз — з кінцем, смертю плоті, муками. <...> Вертикаль вверх — це розширення простору до безмежності, вниз — звуження до кінцевої точки, в якій зникає простір» (*Копистянська Н.* Вертикаль у філософському та соціальному плані художнього твору / *Н. Х. Копистянська* // *Час і простір у мистецтві слова: монографія.* — Львів: ПАІС, 2012. — С. 116).

³⁵¹ І, що особливо характерно, таких задивлених у небесну блакить персонажів у прозі Франка зовсім небагато, всі інші, як і сам автор, переважно приковані поглядом до землі.

да пляма на чистій лазурі, всякий містить в собі хоч яку-небудь часточку земного бруду» [т. 18, с. 409]. Персонаж у «бездонній бездні» природи відчуває свою душу: чисту та глибоку й нерозгадану, як небо. На вершині Густя мимоволі долучається до чогось більшого, трансцендентного, вловлює подих Вічності. Гора для неї — сакральний топос, що дає особливе відчуття космічного колообігу життя; виражає духовний порив до високого. За принципом просторово-аксіологічного контрасту образ Густі протиставний до постаті пані Міхонської. Не випадково Борис зустрічається із Міхонською біля підніжжя гори (там вони риболовляють), а з Густею — на вершечку. Тут можна простежити імпліцитний натяк на те, що вдова Міхонська є більш приземленою, прагматичною жінкою, а Густя втілює чисту, ідеалізовану, до кінця не розгадану мрію, ідеал (образ гори корелює з моральною вертикаллю жіночих образів: «високе — низьке»). Таку опозицію доповнює і колористична символіка гір. Вершина потопає у чистому, прозорому повітрі та небесній блакиті, тоді як ближче до низу фарби згущуються і темніють.

В етюді «Дріада», артикулюючи руссоїстську ідею навернення до природи, Франко далекий од робінзонізму, навпаки — в це «спокійне вегетування людей» Борис хоче внести й культурний елемент, «посеред того маленького раю природи» його уява «здвигає» горду й тривку будівлю культури («лічнико-оздоровчу станцію»). Елементи *утопічної* (людина і природа перебувають у гармонійній єдності; в системі духових вартостей саме природа є критерієм правди, досконалості, джерелом універсальних законів світопорядку, незалежних од соціально-історичних перепитій), *теологічної* (у природі тліє іскра божества, вона є морально-етичною вартістю, засобом оздоровлення і очищення, психодуховного «новонародження» особистості) і *екологічної* (людина впливає на природу, змінює її і перетворює) натурфілософії органічно переплітаються.

Серед «многоголої тиші» ідилічного пленеру «Дріади» Борис повертає собі цілісність, його розсіяні думки, мрії, бажання набирають ясності й виразності; у Священній Пустині глибше й інтенсивніше він відчуває своє автономне буття, свою самоцінність (у галасливому місті ці вартості знецінюються). Задивлений у природу суб'єкт пленеру мимоволі самозаглиблюється, відкриває в образах довкілля «печать божественного» й свою душу. Терапевтична вартість спілкування з природою тут є важливою. Себто ідея повернення до природи, «до джерел» зливається з іде-

єю розвитку, праці. Пейзажна й натурфілософська теми тут тісно між собою корелюють. Оптимізм та гуманізм — домінанти відчуття природи персонажів «Дріади». У творі романтична атмосфера швидко зникає. На вершині рожево-сіра сітка мли, що огортала напівсонну природу (і затуманювала свідомість Бориса), розсіюється. Предмети набирають виразних образів, а думка — швидкості, ясності, польоту. Марення Бориса швидко переходять у рефлексію, далі — роздум, «суд розуму». Із захмарних вершин Борис опускає свій погляд у низини. Як і в «Перехресних стежках», од аналізу власного чуття, мрій, ідеалів, персонаж повертає до суспільного обов'язку та праці. Він не може повністю позбутися інерції і магнетизму долин. Франкова ідея асоціальності не проявлялася у радикальних формах, а радше вписувалася у формулу «прагнення самотності — відпочинок “на лоні природи” — повернення до соціуму»³⁵² (як і в «замітці» М. Грушевського «Предок», 1909).

Пейзажно-настрійний етюд Франка «Дріада» засвідчує новий виток трансформації ідилічної моделі пейзажотворення, вкоріненої у буколістично-пасторальну традицію опису особливого хронотопу — райського місця (*locus amoenus*), що «накладався» на реальні топографічні місцевості (карпатогірські панорами). Якщо в ранньому пленері такі дескрипції за принципом контрасту протиставлено «мізерії» людського життя, то в «Дріаді» письменник намагався повернути цьому пейзажу його суть — гармонійно скомпонованого музично-малярського тла для розгортання любовної історії, у якому дійсність, конкретний історичний час протиставний позачасовості, вічності (щасливо застиглий миті); лінійний хронос життя персонажа — замкнений циклічний моделі природного часу; хаос, дисгармонія, напруга — впорядкованості, гармонії, простоті. Франко продовжує і розвиває цей вектор пейзажотворення у фрагментах роману «Не спитавши броду», в новелі-повісті «Сойчине крило», оповіданнях «Терен у носі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», у новелі «Неначе сон».

Пленерний пейзаж у «Дріаді» моделює атмосферу загадковості, непевності; створює ефект перетину реальності, казки, міфу,

³⁵² «Вершини й низини» Франкової прози маркують настрої, пориви, бажання самого автора, є елементами його ментального простору, тому в хвилини болю й зневіри він зізнається: «Неначе з гір, де повно світла, барви, // і запаху, і співу пташенят, // і скрекоту сверщків, потоків шуму, // зійшов я вниз, де гніль, погані лярви, // де душно, мрячно, пуга, знай, дзвенять // і чахне дух серед зневіри й глуму» [т. 3, с. 12].

мрії; торкає фантазії, збуджує уяву. У цьому етюді словом передано барву, звук, синтез зовнішнього й внутрішнього, реального — ірреального, раціонального та ірраціонального. Ефект квітчастості вербального пейзажу, удекорованості жіночого образу зеленню, теплом, світлом, повітрям, запахами, а також використання засобу загадки, недомовки, естетизації природи — все це надає твору виразного сецесійного забарвлення. Образи природи семантизовані позитивними психологічними конотаціями: любов'ю, мріями, прагненням нового життя, вітаїстично-оргаїстичною енергією молодості.

2.10. ВІД ІМПРЕСІЇ ДО СЕЦЕСІЇ: «ГРА ДУШІ З ПРОСТОРОМ ПРИРОДИ» У ТВОРАХ «СОЙЧИНЕ КРИЛО» Й «НЕНАЧЕ СОН»

У новелі-повісті (за іншими визначеннями — психологічній новелі, етюді) «Сойчине крило»³⁵³, що була тонко й майстерно скомпонована зі щоденникових, епістолярних фрагментів, пережегованих драматично-сповідальними елементами, ліричними відступами, роздумами, автосугестією, експресивні «декорації, котурни, фарби» «підігрівають температуру» відчуттів та почуттів персонажів. Барвисті крайобрази-штафажі (лаконічні, згущені, ескізні, настроєві, з виразно акцентованими деталями) свідчать про розмаїття зовнішнього та внутрішнього світів. Вони існують у хронотопі пам'яті й переживань обох персонажів love story, а тому несуть важливе аксіологічне значення, геотопоси символічно наповнені, психодетерміновані.

Пейзажі є засобами саморепрезентації героїні. Як і в «Дріаді», жінка невіддільна од природи, позаяк у рідних краєвидах відчуває свою душу, свою тотожність, живе з природою одним ритмом — диким, свобідним, стихійним. Її психопортрет належить до язичницько-міфологічного типажу. Жіночий голос, сміх вливається у загальний коловорот енергії сонця, повітря, землі, води («Тямиш мій сміх? Ти колись любив його слухати. Чув його здалека і приходив до мене. Чи чуєш його тепер через океани, та степи, та гори? Чи тремтить він у твоїм вусі разом з шумом вітру? Чи мерехтить разом із промінням заходового сонця? Ха, ха,

³⁵³ Заголовок «Сойчине крило» відразу актуалізує символічно-метафоричні значення лейтмотивного орнітообразу, а підзаголовок «Із записок відлюдька» переводить читача в інтимну площину «щоденника душі», себто акцентовано внутрішнє, психологічне розгортання сюжету твору.

ха! Ха, ха, ха!» [т. 22, с. 60]). Сміх (у «Дріаді» пісня) є способом налагодження комунікації. Героїня ніби пропонує свою модель пригадування, що корелює з поступовим розшифруванням (новим прочитанням) її образу. З дитячою наївністю й оптимізмом «Сойка» запитує: «Тямиш ту весну з її пурпуровими сходами сонця, з її теплом і ясністю, з її бурями, мов сварки закоханих, з її громами, мов крики любих дітей, що пустують у широких покоях? Се я була» [Там само].

Образ весняної природи в апогеї розквіту асоціативно в'яжеться із вітаїстично-оргаїстичною силою Еросу, якому підпорядковане і природне, і людське життя, а стихійність природи кореспондує із діонісійським первнем людської природи — ірраціональністю, чуттєвістю. Образ весни актуалізує любовну семантику, відсилає до образу щасливо застиглої миті. У новелі наявні риси *гедонізму* — прагнення насолоди, любовного оп'яніння, щастя, повноти переживання миті. Героїня поетичним і метафоричним рефреном повертає в ідилічний, застиглий у вічності час, де втрачається відчуття початку й кінця.

Ідилічний час (весна) нав'язує до ідилічного простору (лісу), відгородженого од цілого світу: «Тямиш той ліс із його полянами і гушавинами, з його стежками й лініями, з його зрубам та хашами, де стояли високі квітки з тужливо похиленими головками, де до сонця грали тисячі сверщків, а в повітрі бриніли міліони мушок, а в затишках гніздилися рої співучих пташок, а по полянах паслися ясноокі серни, а скрізь розлита була велична гармонія, і життя йшло рівним могутнім ритмом, що передавався душам людським? Тямиш той ліс, мій рідний ліс, якого нема другого в світі? Се не був ліс, се я була. Чи тямиш мене?» [т. 22, с. 60—61]. Візуально-словесний крайобраз наповнено особливим змістом, вітаїстичною енергією «розбурханого молодого чуття», «веселої, вільнодумної молодості» та авторською щирістю, ніжністю, інтимністю. Топос лісу прочитується як психоміфологема загубленого раю: героїня твору осмислює своє минуле з пізньоосінньої часової перспективи; згадує про весну тоді, коли горизонт пейзажу її душі покрито сірими дощовими хмарами. Ідея циклічного переродження природи суголосна думкам про можливість «новонародження» людини. На символічному рівні ліс є мікромоделлю Всесвіту, в центрі якого — людина як мудрий господар природи, її архітвір («Тямиш ту лісничівку в самій середині того лісу? До неї сходилися всі лісові дороги, як артерії до серця, а з неї виходив лад, і порядок, і сильна воля на всі ок-

раїни лісу» [т. 22, с. 61]). Ейдос лісу окреслює заплутані тайники жіночої психіки; це рідна для Мані стихія, у якій вона відчуває суголосний ритм «свого темпераменту, своєї крові, своєї вдачі». Збіг ритмів людського й природного життя (хай і в часопросторі минулого) вносить у твір елементи сонячної любовної ідилії, ліризує й ритмізує прозовий текст. Інкрустація листа героїні експресивними лірично-пейзажними відступами-ретроспекціями наближає стилістику твору до поезії в прозі.

Просторові образи інтерпретовано з урахуванням фольклорно-міфологічної і психологічної семантики. У творі імпліцитно закладено глибокі контрасти: свідомого й позасвідомого; штучного (маски) й природного; ідеального та матеріального; аскетичного й гедоністичного; альтруїстичного й егоїстичного.

За принципом еквівалентизації зовнішнього (образів природи) та внутрішнього (душі, характеру, темпераменту, психології героїні) жіночий образ зіставний із витончено-орієнтально-квітковим образом геліотропа, символіка якого головно пов'язана з містично-духовними внутрішніми переживаннями персонажа³⁵⁴, вразливістю, витонченістю, делікатністю, ніжністю, з одного боку, та з розквітливими любовними почуттями, прагненнями розкоші, насолоди, з другого. «Оргія квітів і трав» прямо кореспондує з «оргією духу і тіла». Геліотропи квітнуть в оранжереї душі героїні як символи її любові, а не штучної «кокетерії». Екзотичний флорообраз (як і цвіт лотосу в романі «Не спитавши броду», чи квітка соняшника в новелі О. Кобилянської «Природа») є синтезом ідеального, витонченого, граційного, божественного, цнотливого зі звабленим, грайливим.

Образ жінки «орнітологізовано» (про це свідчить уже сама назва твору)³⁵⁵. Сойкою називає себе адресантка, ніби цим прізви-

³⁵⁴ У монографії «Przyroda i wyobraźnia: o symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski» Іренеуш Сікора зазначив, що «закодована в ботанічній свідомості геліотропа активність цвітіння і постійний поворот за сонцем були символічно інтерпретовані як пошук тривалих вартостей неземного характеру, абсолютних, зі сфери сакрум» (*Sikora I. Przyroda i wyobraźnia : o symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski. — S. 95*).

³⁵⁵ За спостереженнями Т. Пастуха, прізвища тваринного (зооніми) і рослинного походження становлять окрему групу Франкового прозового «антропонімікону». До таких, що у творі виконують експресивну функцію, залічено: Беркут, Вовк (повість «Захар Беркут»), Гади́на («Основи суспільності»), Чапля («Перехресні стежки»), (прізви́ско) Ки́ченька «Батьківщина», Шпербер (*die Schperber*) — Яструб-перепелятник («*Voas constrictor*»), Фледермаус (*die Fledermaus*) — Кажан (оповідання «Іригація»), Туртeltaуб

ськом відмежовуючись од себе теперішньої. Автор обігрує прізвисько Сойка, яким підписано лист. Спочатку ім'я героїні зашифровано для читача: у такий спосіб змодельовано відповідну атмосферу тайни, містерії, нерозв'язаної загадки. Та й сама адресантка не поспішає розкривати свого імені. Відбувається інтимна комунікація на рівні гри, зашифрованих натяків, недомовок, пригадувань. Антропонім замінено розгорненими пейзажними деталями, що нав'язують до «пам'яткових» днів. «Пташино моя» (а ще «Маню»³⁵⁶, «Маріє», «Манюсю»), — звертається до неї Хома. За сойкою закріплена погана «репутація» — вона руйнує чужі гнізда, поводить галасливо. Показово, що письменник дуже ретельно описав її поведінку, виявивши свою природничо-наукову обізнаність. У сприйнятті Мані образ сойки «обростає» різними конотаціями: спочатку позитивними — це її «служба, повірниця», далі негативними — сойка-«суперниця» й «розлучниця». Після вбивства пташини наступає розв'язка любовних стосунків, а лейтмотивна деталь засушеного сойчиного крила (винесена у заголовок твору) натякає на мертву любов. Маня, що спочатку постала в образі фатальної жінки-мисливця («психоманіпулятора», «душохвата»), від стріл якої Хома заховався «за естетичними заборонами, що, мов шліфована сталь, відкидають від себе всі кулі та гранати фальшивих слів, і сліз, і сміхів» [т. 22, с. 63], виявила себе і в ролі жертви — вбитої пташини, крило якої символізує половинку її душі, а також оприявнює трагедію неможливості польоту — себто ослаблення фізичних і духових сил, вітаїстичної енергії (героїня повернулася додому з «вирію життєвих мандрів» хворою, розбитою, слабосилою).

У чоловічому сприйнятті жінка-«інша» наділена містично-гіпнотичними, відьмацькими здібностями, оргаїстичною експресією, флером таємничості, непередбачуваності, еротизму, ексце-

(die Turteltaube) — горлиця — дикий голуб («Schönschreiben»), Моримуха («Батьківщина»), Зелепуга («Яць Зелепуга»), Гіацинт (роман «Лель і Полель»), Гольдбаум (der Goldbaum) — Золоте дерево (новела «Пирого з черниціями»), Діамантенбаум («Не спитавши броду») (*Пастух Т.* Конотації прізвищ та імен персонажів у прозі Франка / Тарас Пастух // Українське літературознавство : зб. наук. праць / ЛНУ ім. І. Франка ; редкол.: Т. Салига (гол. ред.) [та ін.]. — Вип. 68. Іван Франко. Статті і матеріали. — Львів : Світ, 2006. — С. 155–157).

У «Сойчиному крилі» прізвисько-антропонім виконує характерові, експресивно-сугестивну роль: асоціативно увиразнює жіночий портрет (сецесійна модель «оприродненої» жінки-загадки, чарівниці), є специфічним «вузликом пам'яті», що нав'язує до минулого; є елементом гри, натяку, недомовки.

³⁵⁶ Маня є демінутивним варіантом імені Марія.

нтризму, тому й порівнюється із демоном-вороною (а в «Дріаді» — з деревною богинею, чарівницею, «поманою», «загадкою», «хамелеоном», «змією»). В одному образі поєднано непоєднуване — наприклад, жіночий психотип є виявом позитивного і негативного (тіньового) боків архетипу фемінного первня Аніми — Матері та Відьми, що зумовило метафоричність її психопортрета³⁵⁷.

Так експліковано елементи сецесійно-символічного, характеротвірного пейзажу з притаманним для фольклору способом розгадування хитросплетень людської психології, моралі через звірину й пташину поведінку та з увиразненням рис зовнішності персонажа за допомоги пейзажних образів³⁵⁸. Франко скористався традиційним сецесійним мотивом «жінка — екзотична квітка», щедро удекорував її портрет пейзажними деталями, «зашифрував» ім'я орнітоантропонімом «Сойка». Окремо акцентовані ейдоси природи сугерують враження незвичності, загадковості, екзотичності психопортрета героїні, актуалізують дилему її «цвітіння і в'янення».

У новелі-повісті «Сойчине крило» Франко стверджує думку, що людина — «архитвір природи», її «високий, вольний витвір» [т. 22, с. 55], що «живе, реально живе, працює, думає, терпить і бореться» [Там само], а разом з цим — є лише атомом, пилиною, замкнутою в циклічному коловороті сил та енергії першоснов буття (цю ідею підтверджує драматична розповідь Мані про свої поневіряння у життєвому «вирі», що підносить людську одиницю на вершину («тріумфи») й опускає її в глибини безодні, «на дно» («упадки»).

Час твору об'єднав дві площини — теперішнього (декілька годин до Новорічної півночі) та минулого (події трирічної давності, актуалізовані у листі). Обидва часи перетинаються, виникає ілюзія подвійної (навіть потрійної) реальності: «тут-і-тепер», «там-і-тоді», «завжди». Простір твору, з одного боку, зам-

³⁵⁷ Луцак С. Внутрішня організація прозового твору [Електронний ресурс] / Світлана Луцак // Вісник Прикарпатського ун-ту : Філологія. — Вип. 5. — Івано-Франківськ : Плай, 2000. — С. 145—153. — (Філологія ; вип. 5). — Режим доступу: lib.if.ua/franko/1321621307.html — Назва з екрана.

³⁵⁸ Дзюба І. Природа як співучасник творення етики людства / Іван Дзюба // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність : зб. наук. праць / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. — Вип. 15 : Confraternitas : ювілейний зб. на пошану Ярослава Ісаєвича / ред. М. Крикун. — Львів, 2006—2007. — С. 48.

кнений стінами кабінету, в якому перебуває наратор, а з іншого, — це відкриті топоси Галичини, Одеси, далекого Порт-Артура, Кракова, Варшави, Лодзі, Домброви, Радома, російських (Нижній Новгород, Москва, Іркутськ, простори Сибіру) й інших міст, куди занесла доля авторку листа. У творі реалізовано хроно-топ порогу, себто межового часопростору життєвих криз, падінь, тріумфів, оновлень, прозрінь, прийняття важливих рішень. За ритмо-настроевою тональністю новела-повість наближається до поезії у прозі. Елементи ірраціонального (містика, забобони, передчуття) детерміновані особливостями жіночого характеру, темпераменту, інстинктів. Порушено екзистенційну проблему вибору, свободи чи приреченості людини, залежності її долі від вищих, непідвладних її волі, сил. Як і в багатьох інших творах, письменник підводить до думки про гуманність як основу духового відродження, «новонародження» персонажа-«відлюдька».

Щодо вирішення любовної драми, то тут почуття до жінки трактовано як деструктивний елемент, що відбирає сили й охоту до громадської роботи. З другого боку, саме спомин давно пережитої love story виводить персонажа зі стану «паперового», себто несправжнього, існування. Тож любов, як і сама жіноча природа, за Франком, це амбівалентна сила — руйнівна (демонічна), з одного боку, та конструктивна (ушляхетнювальна), з другого.

Подібне розуміння природолюдських стосунків подибуємо у новелі «**Неначе сон**». Сам твір, як свідчить його заголовок, побудований у формі сновізії (видіння, марева), себто на межі реального-ірреального, дійсного-можливого-бажаного. Новела пронизана урочистим, піднесеним настроєм, закроєна у руслі сімейної ідилії³⁵⁹: ось хатина новенька, з білими стінами та ясними вікнами, обмаєна «віночком розлогих верб і яблунь, що хиляться над нею, осяяна блиском літнього південного сонця» [т. 22, с. 318], а в хаті — рух, стукіт, веселий гамір — кипить життя, є достаток і слуги, а ще — молода невістка, весела, мов пташка, «що з клітки випурхнула на волю» [т. 22, с. 319]; «метелик з червоними крилами»; квітка, що, занесена якимось птахом, зацвіла в городі старого вдівця. Використано традиційний для українського фольклору, літератури й Франкової творчості мотив села-раю, «писанки».

З генологічного погляду твір названо новелою, хоча в ньому наявні ознаки етюду — він невеликий за обсягом, не має чіткого

³⁵⁹ Як і в попередньому творі, це підтип любовної ідилії, але з домішками трудової, сімейної.

сюжету, нагадує ескізний малюнок настроєвого характеру, «котрий природно відтворює полігранність самого життя»³⁶⁰. Жанр твору є синкретичним — це фрагмент, що поєднує елементи ідилії й казки (ідилічний первень оприявлено на основі збігу природного й людського ритмів життя; казковий «покажчик» твору супроводжується магічними обрядодіями й алюзіями до персонажів народного фольклору³⁶¹).

Ритмо-інтонаційна тональність зачину дає підстави говорити про перегуки з новелою О. Кобилянської «Час» (1895). У Франка: «Неначе ві сні, виринають перед моєю душею забуті тіні давньої минувшини, рисуються виразними силуетами на тлі крайобразу мого рідного села, і промовляють до мене давно нечувтими, простими, тихими словами. Ї ворушать моє серце, і витискають сльози на очі» [т. 22, с. 318]. У Кобилянської: «Наче сон весняний, виринають у моїй душі спомини й картини з рідних сторін»³⁶². Лірично-пейзажні зачини графічно відділено од основного тексту. Вони вказують на ретроспективний характер описаних подій.

Центральною ідеєю твору є ідея життя (*vita*), а персонажі мотивують і узгоджують свою поведінку та вчинки відповідно до законів природи (а не людей). Марися, підбурена «полуденним демоном»³⁶³, зраджує свого чоловіка (набагато від неї старшого вдівця), але не є об'єктом осуду. Навпаки — її свекруха (названа у творі бабою) тішиться, що невістка приведе на світ онука. На-

³⁶⁰ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. — С. 216.

³⁶¹ Докладніше це питання розглянуто у статті І. Денисюка «Казковий чудесний покажчик у новелі Франка “Неначе сон”» (Денисюк І. Казковий чудесний покажчик у новелі Франка «Неначе сон» / І. О. Денисюк // Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. / ЛНУ ім. І. Франка ; редкол.: Т. Ю. Салига (гол. ред.) [та ін.]. — Львів, 2005. — Т. 2. Франкознавчі дослідження. — 2005. — С. 71—86) та в окремому розділі монографії К. Дронь «Модель циклічного часу: особливості трактування» (Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка (імагологічний аспект). — С. 218—219).

³⁶² Кобилянська О. Оповідання. — С. 89.

³⁶³ У фольклорі полуденного демона названо: «полудницею», «*daemon meridianus*» (лат.), «*daimonion mesembrinon*» (д.-гр.), «*mittagsdaemon*» (нім.). З його образом пов'язані мотиви жертвоприношення, полювання, а також яскраво виражена сексуальність, що передбачає солодкі, пристрасні мрії й спокуси, пов'язані з давньоримським богом Паном чи Фавном (Полудниця [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.equaelita.com/poludnica.php> — Назва з екрана).

віть більше — саме вона намовляє молодицю йти вполудне (у час найбільшої сонячно-демонічної активності) по воду, де та й зустрічає золотоволосого парубка. Тут актуалізовано архетипні значення матері-природи — тої, що дає початок новому життю, свіжим силам та надії. Як і в новелі-повісті «Сойчине крило», в образі молодиці оприявлено два боки її жіночості (як потенційної Матері та як Відьми-спокусниці). Опис її зовнішності, риси темпераменту зіставні з дескрипціями природи. Проте у творі не йдеться про схематичне порівняння жіночої та природної краси, персонаж відчуває себе цією природою, її частиною, тому елементи пейзажу ніби продовжують опис жінки. Портрет «оприроднюється», міфологізується, деперсоналізується. Героїня сприймається як стихійний вияв жіночості, молодості, чуттєвого пориву: «Її палкі очі впиваються красою природи і сонячним блиском, її дівочі ще груди підносяться і хвилюються, мов у якімось зворушенні, її рум'яні, калинові уста мимоволі розхилиються, з них дзвінким, альтовим голосом вилітає відома дівоча пісенька» [т. 22, с. 319]. Природа в апогеї свого буяння й дозрівання корелює з образом молодої пари (Марися і Нестор) у розквіті сил, енергії. Все разом гармонійно зливається в одну настроєво багату картину відчуттів, почуттів, барви, звуків, запахів, тепла («<...> обоє шезли в розкішнім морі сіро-золотих стебел жита, а над ними щасливо шуміли недоспілі ще колосочки, колисані ледве чутним подихом гарячої, полуденної літньої години» [т. 22, с. 65]).

У романі «Не спитавши броду» та фрагменті з цього твору — настроєво-пейзажному етюді «Дріада» також експліковано мотив любові-спокуси, помани, пристрасті, що затьмарює розум (згадаймо Бориса, що на вершечку гори, піддавшись рефлексам, намагався розщепити на атоми свої почуття до жінки). У цих любовних історіях Франко підводить до думки про стихійність і неконтрольованість людських почуттів, що впливає із діалектики Еросу й Танатосу в природі. Відповідно до цього, людина — іграшка/маріонетка (алюзія до «маріонеткового театру» М. Метерлінка) в руках богів і демонів, які беруть активну участь у її житті (докладно цей мотив опрацьовано в гуцульському оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош»).

Твори «Дріада», «Сойчине крило» й «Неначе сон» належать до пізньої психологічної пленеристики, що в способі зображення людського й природного поєднала свідоме й позасвідоме, раціональне та ірраціональне, об'єктивне й суб'єктивне, зовнішнє та

внутрішнє, реальне — ірреальне, дійсне — можливе — бажане. У цих творах Франко перейшов од зображення хаосу, невпорядкованості, розірваності людського й природного життя (соціальної антиїдилії, психологічного контрасту раннього пленеру) до оприявнення *імпресіоністичної моделі спільножиття, всеєдності людини й природи* в замкнутому, циклічному коловороті вітаїстичних сил та енергії.

Домінантами любовно-пейзажних новел стає метафоризація, асоціативність, антропоморфізація природи, міфосимволічність образів, поетизація і ліризація дескрипції. У конструюванні словесного пейзажу письменник наблизився до символічної умовності, імпресіоністичної враженневості, сецесійної декоративності, експресіоністичної динаміки.

Емоційно-настрєві індекси пейзажу насичені позитивними конотаціями та пов'язані з коханням, радістю, свободою, відкритістю. Вони творять оригінальний, витончений музично-малярський настрєвий сплав.

Отже, Франкова проза репрезентує новаторські стратегії суб'єктивації, антропологізації, інтеріоризації дескрипції, себто наповнення її «людським змістом». Психологізація пейзажу спрямована на розширення й поглиблення його художньо-виражальних, характерокреаційних можливостей. *Принципи паралелізму природи й людини, єдності та взаємодії людини і місця є ключовими у Франковій концепції художнього простору.*

Вербальні пейзажі втілюють оригінальне, індивідуально-авторське відчуття природи, його натурфілософію, є показниками креативності творчого методу і стилю. Структура, семантика, форми, функції, домінантні типи й ознаки пейзажів змінювались на різних етапах Франкової творчості, урізноманітнювались відповідно до його художньо-естетичних пошуків.

**«МОЛОДА МУЗА»:
ТЯГЛІСТЬ, ДИНАМІКА Й ОНОВЛЕННЯ
ТРАДИЦІЇ ПЕЙЗАЖОТВОРЕННЯ**

Ідейно-філософські, естетичні пошуки «порогової» епохи fin de siècle, особливо її зацікавлення психологією особистості, значною мірою визначили ознаки побудови літературної дескрипції природи Івана Франка, а також молодій генерації галицьких письменників, що належали до угруповання «Молода Муза». У їхній прозі поступово сформувався й утвердився новий спосіб зображення природи та людини — експресивно-психологічний, що передбачав руйнування реалістичної впорядкованості прозового пейзажу, портрета, інтер'єру. Однак у кожного письменника фактори становлення, вектори розвитку, модифікації, стильова еволюція вербального пейзажу мають свої характеристики, які зумовлені індивідуально-авторськими особливостями творчих манер, світогляду письменників, їхнього розуміння природолюдських взаємин.

**3.1. МУЗИЧНО-МАЛЯРСЬКЕ СЕЦЕСІЙНЕ ТЛО
У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ЯЦКОВА**

О. Шегеда зауважила, що «на стильовому рівні у “Молодої Музи” простежується еkleктизм — поєднання рис символізму (символічні образи та символіка кольору), експресіонізму (яскравість вражень, контрастність образів), імпресіонізму (психологічні та філософські пейзажі з їх ідеєю мінливості, фрагментарне змалювання світу та ліризація почуттів, надавання вагомому естетичного значення кольорам та відтінкам), сецесійного стилю (вживання екзотизмів, змалювання екзотичних пейзажів та багатий рослинний декор), декадансу (гнітюче психоемоційне тло поезії, символіка смерті, втрата суб'єктом лірики сенсу життя)»³⁶⁴.

³⁶⁴ Шегеда О. Модерністські тенденції у поезії «Молодої Музи». — С. 14.

Модерністські віяння у «молодомузівській» художній практиці сплітаються із реалістичними, натуралістичними, романтичними тенденціями ранньої прози, витворюючи особливий синтез, який літературознавці (М. Їльницький, А. Матусяк) називають сецесійним. «*Сецесійний складник*» творчості «молодомузівців», згідно з каталогізацією Я. Поліщука, виявляє естетизм, екзотизм, еклектизм, еротизм, екстравагантність, ексцентризм, гру уяви, смислів, фантастично-міфологічних образів, енігматичність, недомовленість, натяк, двозначність, непевність, а також емблематичність та декоративність, багатство рослинності, особливо зелені³⁶⁵.

За спостереженням М. Їльницького, з-поміж «молодомузівців» найповніше виявилися високі сецесійні ознаки у творчості М. Яцкова. Його прозова пейзажистика обмаєна квітами, розкішною зеленню, садовими затишками, водограями, птахами; у царстві фантазії бувають екзотичні городи, засаджені безліччю дерев і рослин, завезених із невідомих країв, у садах туманіють таємні ества у спліні й ностальгії, з-за кушів визирають палкі очі, чорні брови, гарячі уста, що будять уяву, породжують поліфонію смислів. Пейзажі переповнені звуками або в них панує «така тишина, що чути віддихи ростин»³⁶⁶. Світ огортає «божественна елегія»³⁶⁷, він купається в сонці, повітрі, запахах, кольорі. У природі відчутна повнота життя. Спостерігач у пейзажах намагається схопити лише найістотніше, тому малюнки узагальнено-емблематичні, радше акварельні, без чітких гострих контурів, плавні, м'які, ритмічні, ліричні. Доповнені роздумами, діалоговими репліками, прив'язані як до цілого сюжету твору (музично-малярське тло для реалізації поетичної концепції автора), так і до окремих ситуацій (певне філософське узагальнення, відповідник психоемоційного стану персонажа). Побіч цього, дескрипції Яцкова полісемантичні, поліфункціональні, здатні «відкривати найпотамніші зв'язки й аналогії, виражати зміст і значення, які неможливо передати збаналізованими формами конвенційної мови»³⁶⁸. Несподівані образи (музичні або візуальні) породжують багато-

³⁶⁵ Поліщук Я. Сецесія в поезії «Молодої Музи» / Ярослав Поліщук // Література як геокультурний проект: монографія. — К.: Академвидав, 2008. — С. 189—204. — (Серія «Монограф»).

³⁶⁶ Яцків М. Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. — С. 389.

³⁶⁷ Там само. — С. 323.

³⁶⁸ Матусяк А. Сецесійний дискурс письменників «Молодої Музи». — С. 40.

маніття асоціацій, таємничість. Письменник прагне до ритмізації та ліризації описів природи, підпорядкування їх законам музичності (у руслі концепцій Ріхарда Вагнера, Поля Верлена та інших символістів, котрі надавали музиці пріоритет з-поміж інших видів мистецтва, як це колись робили романтики). Часто «створює враження барокової квітчастості, надмірної афектації та перебільшеного пафосу, своєрідної стилістичної профузії, додатково мотивованої сильною амбіцією оригінальності, яка була фундаментальною заповіддю естетики *fin de siècle*»³⁶⁹. З іншого боку, сама природа у творах Яцкова є джерелом музичності, найдосконалішим музичним інструментом, із якого лине універсальна «космічна музика», вона своєю мовою передає те, що не можна висловити звичайним словом. Мова тіла, барв і звуків була для письменника найкращою формою вираження почуттів, відчуттів, настроїв (індивідуальних та епохальних)³⁷⁰. У художній прозі Яцкова, якого вважають чи не найбільшим галицьким модерністом, спостерігаємо намагання знайти «якнайпластичніший вираз для чуття чи виображення». Його творчий спосіб синтетичний, різностильовий.

Словесними пейзажами Яцків та інші представники «Молодої Музи» послуговуються, аби витонченіше, артистичніше, барвистіше описати об'єктивну дійсність, тонко виразити емоції, аж до епатування читача, подекуди наближаючись контрастами й гіперболами до експресіонізму³⁷¹.

«Молодомузівці» не націлені на «сухий» опис об'єктивного світу, а прагнуть у мертвому слові «воскресити краску, пластику, тон, рух, ідею і ще щось більше»³⁷², адже «синтеза природи, її життя в красках і звуках, се не забавка. Слово до опису природи — заслабий апарат. При описах життя природи треба персоніфікації руху, великого почуття малярства і музики; писане слово тут рветься, тріскає — треба просто творити його, схоплювати комплекси красок, komponувати акорди — і се тим більше не забавка, чим поет щиріше та простіше має передавати якусь хви-

³⁶⁹ Там само.

³⁷⁰ Про це докладно йдеться у монографії О. Мельник «Модерністський феномен Михайла Яцкова : канон та інтерпретація» та Агнешки Матусяк «Химерний Яцків : модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова».

³⁷¹ Шегеда О. Модерністські тенденції у поезії «Молодої Музи». — С. 7.

³⁷² Яцків М. Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. — С. 261.

лю»³⁷³. У процесі такого словесно-музично-малярського синтезу «художній текст наповнюється новими, часто асоціативно багатими відтінками»³⁷⁴. Вербалізовані музично-малярські елементи, майстерно та з почуттям міри «вживлені» у текстову тканину творів М. Яцкова, Б. Лепкого та інших «молодомузівців», виконують ще й ряд функціональних завдань, що їх влучно окреслив О. Рисак, а саме: «забезпечують неперервність художнього мотиву, його внутрішньої мелодики; різнопланову перспективу, “об’ємність зображення”»; розширення естетичного простору поетичного образу; повніше проникнення у сфери художнього езоцизму; збагачення поетичної семантики; підвищення інтелектуального рівня художньої оповіді, поглиблення рівня сприймання»³⁷⁵.

Звернімось до конкретних прикладів із творчого доробку М. Яцкова. Ось одна ілюстрація пейзажу-експозиції з раннього оповідання «У наймах» (написано 1894 і надруковано 1900): «Літня ніч. Місяць світить так ясно, що можна би мак збирати. Небесний дзвін гомонить глухо у просторі — ледве чуєш його... Тіні садів полягали, як гурт сонячних марев. Квіти і зелень дихають свіжими пахощами. Садові затишки приваблюють молодість. На покосах блищить роса. Павутиння нависло з легенькою мрякою. Навколо села дримає ліс»³⁷⁶. У цьому імпресійному фрагменті пейзажу (мініатюрі) наявні: *естетизм* (картина добірно скомпонована, в поле зору реципієнта не потрапляє нічого потворного чи жахливого, хоча надворі ніч; пейзаж м’який, плавний, побудований на синтезі, перетіканні ледь вловимих (затінених, омрячених) барв та холодних, легких тонів, що купаються у срібному місячному сяйві); *символізм*: гомін небесного дзвону («космічна музика») породжує двозначність смислів, прочитань, натякає на сферу позаземного, трансцендентного, що випрозорюється (пробивається) крізь матеріальну оболонку земного; пейзаж виражає порив до надреального, ідеального, оніричного, казкового світу чи мрії, а легка «омряченість» та «обснованість» павутинням

³⁷³ Яцків М. Смерть бога. Нариси й новелі / Михайло Яцків. — Львів : Новітня бібліотека, [1913]. — Ч. 13–14. — С. 56.

³⁷⁴ Рисак О. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX — початку XX ст. : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. О. Рисак ; КНУ ім. Т. Шевченка. — К., 1999. — С. 9.

³⁷⁵ Там само. — С. 3.

³⁷⁶ Яцків М. Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. — С. 30.

створює ілюзію аморфності, розмитості меж між цими топосами; *енігматичність*: фраза «садові затишки приваблюють молодість» наділена вітаїстичною експресією, асоціативно підводить до потрактування хронотопу літньої ночі, як часу романтичних побачень і кохання, а квіти, зелень, свіжі пахощі виражають ідею цілісності, повноти світу. Виникає транспозиція саду в апогеї літнього дозрівання та молодості, себто абстрактне передається через конкретне. Принцип синестезії забезпечує настроєвість, ліричність, ритмічність малюнка. Павутиння, мряка, тіні — це тонкий флер, що огортає краєвид та наштовхує на аналогії з ілюзорним покривалом Майї, яке заслоняє перед людиною справжній світ, і той постає як непізнаваний. Таким чином риси імпресіоністичної поетики зникаються із символічними.

Символіка срібного кольору, а також місячного блиску прочитується у руслі модерного символічного дискурсу — як барви, що виражає «досконалість і чарівність, невинність і чистоту»³⁷⁷ та створює настрій «ясної й легкої казковості» (за окресленням А. Матусяк). О. Шегеда зауважує, що саме срібний колір у поезії «молодомузівців» є найуживанішим у символічному значенні. Він, за словами дослідниці, «<...> відіграє роль семантичного пом'якшення й асоціативно пов'язується із ніжними почуттями, поняттям прекрасного, витонченого та невловимого»³⁷⁸.

Образ роси підпорядковано ідеї проминальності, перетікання часу, де *тепер* є лише короткотривалою миттю між минулим та майбутнім (ніби швидкоплинним сном). А. Матусяк зазначила, що «молодомузівська» сецесійна символіка спиралась на гераклітівський принцип *panta rhei*, «адже творці доби сецесії були переконані, що сутність дійсності можна пояснити лише за допомогою принципу змінності, згідно з яким, “немає готових речей, є лише речі, які стають”, “немає тривалих станів, є лише стани, які змінюються”. Тому в сецесії основними категоріями філософії природи виступають ставання, змінність, перетворення»³⁷⁹.

Звернімо увагу на ще одну ознаку цього пейзажу — його емблематичність. Тут немає топографічної конкретики (зелень, квіти, садові затишки, ліс, покоси, роса, павутиння), а відтак — це поєднання ідеальних ознак, котрі не так інформують про місце-

³⁷⁷ Матусяк А. Сецесійний дискурс письменників «Молодої Музи». — С. 43.

³⁷⁸ Шегеда О. Модерністські тенденції у поезії «Молодої Музи». — С. 9.

³⁷⁹ Матусяк А. Сецесійний дискурс письменників «Молодої Музи». — С. 45.

вість, як радше налаштовують реципієнта на певний настрій. Такі пейзажі Л. Петрухіна класифікує як *невизначені*³⁸⁰. Отже, попри свою лаконічність, аналізований пейзаж Яцкова є полісемантичним, символічним, імпресіоністично інструментованим.

Незважаючи на реалістично-трагічну спрямованість твору, пейзажі виписано в руслі імпресійної й сецесійно-символістської поетики: наявне намагання передати колористично-акустичними, ольфакторними деталями відчуття повноти природного життя; описи ідилізовано (в руслі пасторальної традиції), міфологізовано («Бородаті діди трясуться по кущах, русалка похитує буйним волоссям, а за срібним гребенем сипляться іскри. Вужі піднялись, як свічки, і тримають на головках самоцвіти. Зелень папороті роз'яснилася»³⁸¹) й суб'єктивізовано (повністю підпорядковано персонажній перцепції), семантизовано позитивними (любовними й вітаїстичними) конотаціями. Пейзажі мікродеталізовано, ліризовано й ритмізовано; ними обрамовано портрет закоханої молодої пари. Навіть хвороба і смерть на тлі весняного пробудження природи сприймається як тихий сон, перехід в інший вимір єдності з макросвітом.

М. Ільницький у статті «У руслі сецесійності (синтез мистецтв у новелістиці Михайла Яцкова)» наводить як ілюстрацію до характеристики сецесійно-символічної природи творчості Яцкова ще один пейзажний малюнок із пізнішого оповідання «**Лісовий дзвін**» (1906), зазначивши, що у творі «взаємопереходи звуку в барву, в рух, виражені словом, — густо насичені, “удекоровані” багатством фауни і флори, що, власне, і є прикметою сецесійного стилю»³⁸². «Подвір'я обмаєне, й обгорода, і невеличка брама на дорогу. Над огородою і брамою явори. В листю весна цілується з місяцем крізь сон, придурює й чарує, як та дівчина, що нібито спить, а з-поза пальців дивиться на тебе. Ї повно тих палких очей у тіні, з кожного корчика, з кожного листа моргають чорні брови, вихилюються гарячі уста і дихають та шепотять, аж серце в'яне...»³⁸³

³⁸⁰ *Петрухіна Л.* Слов'янська романтична балада : зустрічі на межі світів (Іван Франко — Юліуш Словацький — Янко Краль). — С. 133.

³⁸¹ *Яцків М.* Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. — С. 34.

³⁸² *Ільницький М.* У руслі сецесійності (синтез мистецтв у новелістиці Михайла Яцкова). — С. 151.

³⁸³ *Яцків М.* Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. — С. 164.

Традиційні розлогі реалістичні описи замінив лаконічний «обмаєний» малюнок, замість переліку ознак — антропоморфний образ весни та кінематографічно вихоплені з сутіні очі, брови, уста — одне слово, на першому плані щось замасковане, недомовлене, інтригуюче. Фрагмент дійсності схоплений цілісно (звуки, шепотіння, дихання тонуть у багатій зелені) та глибоко: весна, молодість, кохання — справжня повнота життя, до якої так прагнули модерністи.

Зауважимо, що в цьому описі синтезовано два різновиди художньої дескрипції — пейзаж та портрет і, відповідно, змодельовано «пейзаж як портрет» (себто природа набуває особливостей людської поведінки, зовнішнього вигляду — вона заманює, хвилює: весна цілується із місяцем, ніби дівчина з хлопцем) і «портрет як пейзаж» (очі, губи, брови, що заховалися в кущах, невіддільні од навколишньої природи, є ніби її продовженням). Тут оприявнюється модерністський мотив перетікання, змінності, трансгресії матеріального й ідеального.

За висловом Франка, «нова белетристика — се незвичайно тонка філігранова робота; її змагання — наблизитися скільки можна до музики. Задля сього вона незвичайно дбає о форму, о мелодійність слова, о ритмічність бесіди. Вона ненавидить усяку шаблонність, ненавидить абстракти, довгі періоди і зложені речення. Натомість вона любить у сміливих і незвичних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках» [т. 41, с. 526] («З остатніх десятиліть ХІХ віку»). На підтвердження Франкових спостережень наведемо приклад нового типу візуалізації у мініатюрі Яцкова «Журавлі» (1911): «...як думки, гонені скукою, летіли вольним простором ті суятливі мандрівники. Лунав їх гутір в царстві ночі, в нім тремтіла туга і падала на сон землі»³⁸⁴; «Досвіток сипав рожі на їх крила, а крила пливли, як рожеві хвилі»³⁸⁵; «над ними голубий простір, під ними сталава рівнина, мережана сріблом»³⁸⁶. Пейзажні деталі спіралеподібно розгортаються, тягнуть за собою асоціації, що, психологічними згустками, кристалізуються в нові образи (журавлі-мандрівники — думки, крила — хвилі, рожі — рожевий досвіток). Замість нічного пейзажу — акустичний малюнок тужливого журавлиного гутору, що тремтить у «царстві ночі» і порушує «сон землі»; замість колористично багатого опису сходу сонця — антропоморфний, ди-

³⁸⁴ Там само. — С. 211.

³⁸⁵ Там само. — С. 212.

³⁸⁶ Там само.

намічний образ світанку, що розсипає рожі на крила птахів; замість детально виписаного аквапейзажу — малярський образ двох безконечностей, що стикаються: голубої і сталевосрібної. Ритмічний малюнок творять звукові повтори, що імітують журавлине квиління (**-ила, -ила, -ли, -илі**). Колористичний пейзаж має ускладнену структуру: спочатку нав'язує до образу рож (сема кольору), а далі — до рожево підсвічених крил, асоційованих із морськими хвилями (сема руху).

Яцків уникає однотипного й шаблонного опису, тяжіє до вибіркового акцентування пейзажних деталей, які у свідомості автора набирають незвичних обрисів та асоціацій; в лаконічній та експресивній формі метафоричної дескрипції він втілює основну ідею твору (як у мініатюрі «**Мрія вірла**»).

У прозовому доробку «молодомузівця» емблематичний сецесійний пейзаж увиразнено набором окремих символічних деталей («образів-ключів» за визначенням Л. Петрухіної³⁸⁷), часто екзотичних, для вираження певної ідеї, «зерна істини». Ось довільно взятий приклад із оповідання «**Поганство юрби**» ранньої збірки «**В царстві сатани**» (1900): «Місяць вплив і розпустив ярке світло смерті. Ген-ген на середині спаду гори ряд тополь дримає. З-помежи них біліють пам'ятники з урнами і турбанами... Чи хтось відчув так глибоко красу, чи ті тополи так самі вирости? Такий вічний в них символ погідного вечірнього спокою...»³⁸⁸

Найперше зазначимо, що цей супокійний, меланхолійний опис, яким закінчується твір, має емблематично-абстрактний характер, хоча й маркований конкретними деталями. Він прочитується радше як символ чогось нематеріального — циклічного ритму часу, вічності, постійного оновлення. У ньому оприсутнена танатологічна тема (через образи смертоносного місячного сяйва, урнів, турбанів), що вписується у русло «молодомузівської» (та й загалом модерністської) інтерпретації смерті, як «утілення ідеалу класичної краси й гармонії, що м'яко примирює людину зі своєю долею, ідеалу, який веде до духовного апофеозу сили смерті — цілительки будь-якого болю, символу остаточного поєднання із природою, загублення себе в її всеприсутності»³⁸⁹.

³⁸⁷ Петрухіна Л. Семантика символів-ключів у польській та українській модерністській поезії // Зустрічі на межі світів... — С. 189—195.

³⁸⁸ Яцків М. Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. — С. 64.

³⁸⁹ Матусяк А. Сецесійний дискурс письменників «Молодої Музи». — С. 47.

Погідний надвечірній спокій гірського пейзажу можна сприймати як беклінівський таємничий острів смерті на картині «Die Toteninsel», себто «як своєрідну ідилію смерті: остаточне тихе пристанище, віковичне забуття, заспокійливе вдивляння в морську й небесну блакить»³⁹⁰, а в нашому випадку — в образ самотніх тополь, вимальованих на гірському тлі нічного пейзажу. У дескрипції смерть проінтерпретована як долучення до вічності природи, чогось гарного, нерозгаданого і глибоко символічного.

Для реалізації «поетичної концепції» Яцків створює оригінальні пейзажні образи, котрі затримують увагу читача (на кшталт дескрипції в оповіданні «**Ой не ходи, Грицю...**» (1907): «Був погідний день. Бабське літо снувало по городах і полях, осінь чепурилася, як та молодиця, у якої при згадці дівочих літ грає кров»³⁹¹), скорочує пейзажний опис, вводить його у текстову тканину своїх творів як короткий штрих чи вкраплення (узагальнена, іноді — конкретна, згадка погодного, сезонно-часового або іншого характеру)³⁹² або ж трансформує пейзажну деталь у психологічну, антропоморфну метафору: «Сніг куйовдився від морозного вітру, як волос старця, в серці якого дрімає гадюка»³⁹³ («Собака», 1900). Такого роду дескрипції постійно провокують суперечки серед літературознавців. Наприклад, Л. Гурленова зауважила, що «література ХХ століття, віддзеркалюючи темпи сучасного розвитку цивілізації, майже втратила розлогі описові конструкції, стискаючи їх та пронизуючи оповідними елементами, внутрішнім

³⁹⁰ Там само.

³⁹¹ Яцків М. Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. — С. 170.

³⁹² На зразок прикладів, узятих із твору «**У наймах**»: «Сонце гріє, збіжжя леліє, зелень пестить око» (Там само. — С. 31), або: «Вечоріє. Сонце озолочує верхів'я смерек. По долинах, на берегах погейкують пастухи, лунають співи та сопілки» (Там само. — С. 34), чи знову: «Ледве світає, а ластівки вже дзьобоняць по стріхах. Півні перекликаються. Вертаються пастухи з кінями. Свіжий холодок і хмарки на сході віщують погідний день» (Там само. — С. 35). Наведімо ще пару прикладів такого лірично-настрійового мікроопису, взятих із творчого доробку «молодомузівця»: «Було тихо. Сонце цілувало землю, на ній будилися квітки з медом і запахами. Білі хмарки линули по небу, як лебеді по синьому морю» (Там само. — С. 150), чи знову: «...погідний літній ранок витав на світі й будив пташню по садах і городах» (Там само. — С. 137), або: «...над ними голубе небо, як хрусталь, легіт буяє, земля пахне» (Там само. — С. 140).

³⁹³ Яцків М. Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. — С. 47.

мовленням і авторськими роздумами»³⁹⁴, тож, на думку авторки, термін «пейзаж» до цих описів застосовувати недоцільно. Подібною настановою дотримується і В. Халізов, котрий такі дескрипції називає «*постпейзажними*»³⁹⁵.

Протилежні думки висловив із цього приводу І. Страхов³⁹⁶. Згідно з принципами його класифікації, пейзажі Яцкова, — це, радше, *мікроописи*, себто набір окремих елементів пейзажу, довільно вихоплених за кінематографічним принципом із навколишнього світу, й поєднаних між собою в естетично вишукане музично-малярське полотно, на тлі якого реалізується якась глибша авторська концепція.

Синтетичні пейзажі Яцкова виражають модерністське прагнення злитися з навколишньою природою, по-язичницьки відчувати життя у всій повноті, мінливості, невловимості: «Люблю життя, — твердить у листі Ярвич, один із персонажів твору “Танець тіней”. — Люблю його в тих проявах, в яких тремтить гармонією, багатством, як пробудження землі навесні, погода літа, мрія ранку, поезія червненого вечора, чар місячної ночі на самотніх урочищах, дива тучі, блискавок і громів серед темряви, шепіт осені, драма вихору серед осінньої місячної ночі і тишина зими. У всіх тих ширих, великих хвилях природи відчуває моя душа найвищі і найкращі прояви людського життя, в яких гине час, а чоловік стає могутнім у творчості. <...> Люблю життя. Люблю його в руху тварин: в трудах мурашки, в творчості бджоли серед ночі, в льоті метелика, що мережить блакитне повітря, в спокої орла, що плаває високо над землею, люблю творчу силу життя!»³⁹⁷ Подібно до свого персонажа, Яцків сприймає природу як найвищу красу, гармонію, повноту, свободу, джерело творчості, особливий морально-етичний субстрат, що перебуває далеко од людської «мерзоти і мертвеччини». Відповідно до принципів сецесійної поетики, зображує її в апогеї дозрівання чи буяння, задля естетичної вишуканості розкішно декорує оригінальними, навіть епатажними порівняннями й епітетами, вдаючись до баро-

³⁹⁴ Гурленова Л. Изучение темы природы в русской литературе (понятийно-терминологический аспект). — С. 23.

³⁹⁵ Халізов В. Теория литературы : [учеб. для филол. специальностей вузов] / В. Е. Халізов. — Изд. 3-е, испр. и доп. — М. : Высшая школа, 2002. — С. 61—62.

³⁹⁶ Страхов И. Художественное мышление И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого в изображении пейзажей. — С. 19—38.

³⁹⁷ Яцків М. Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. — С. 802.

кової квітчастості, синестезії, антропоморфізму; подекуди надаючи дескрипціям ігрового характеру (наявність образів-ключів, що їх треба розкодувати). Пейзажі Яцкова містять також риси психологічного імпресіонізму, що виявляється у поглибленні поверхово схоплених вражень, насиченні їх філософським підтекстом (це загалом не притаманне малярському імпресіонізму, для якого головне — каталогізація плинних вражень, фіксація станів так, як вони постають перед духовним зором глядача). Яцків надає миттєвим та мінливим образам природи статусу позачасового, вічного.

3.2. ФІЛОСОФІЧНІСТЬ І ПСИХОЛОГІЗМ ПЕЙЗАЖІВ БОГДАНА ЛЕПКОГО

У Лепкого, чий модерністський художній дискурс, як стверджує М. Ткачук, органічно пов'язаний із поетикою символізму, його естетичними принципами й світобаченням, та імпресіонізмом³⁹⁸, прозові пейзажі відзначаються низкою характерних особливостей. По-перше, письменник часто трактує образи природи як певні символічні узагальнення, себто насичує їх особливим підтекстом — філософським, психологічним, соціальним. У різнорідних проявах зовнішнього, матеріального «уміє побачити зародок безкінечності; може пов'язати “безмежно мале”, ефемерне з “безмежно великим”, вічним, так, як вони між собою в'яжуться у навколишній дійсності»³⁹⁹, він відкриває «нові, безкраї виднокруги в природі і людині»⁴⁰⁰. А хист доброго художника, м'якість колориту і ніжність чуття, ліризм і малярська пластика, особлива увага до деталей, натяку, добре підібраного враження, відтінків, асоціацій забарвлюють його дескрипції імпресіоністичними рисами. Найвиразніше ці тенденції виявляються у надвечірніх малюнках природи: з одного боку — дощових, осінніх, присмеркових, а з іншого — тихих, лагідних, невловимих, «магічних», ідилічних, багатих на відтінки, півтони, динаміку.

³⁹⁸ Ткачук М. Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого : дослідження / М. П. Ткачук ; ТНПУ ім. В. Гнатюка. — Тернопіль : ТНПУ, 2005. — С. 28—29.

³⁹⁹ *Przesmycki Z. O symbolu i symbolizmie / Zenon Przesmycki // Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski / [oprac. M. Podraza-Kwiatkowska]. — 2-e wyd., rozszerz. — Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdansk : Zakład narodowy im. Ossolinskich, 1977. — S. 388. — (Seria «Biblioteka narodowa»).*

⁴⁰⁰ Там само. — С. 390.

3.2.1. «Магія надвечір'я» Б. Лепкого

Артикуляція пейзажного *мотиву заходу сонця* у художній літературі має багату і добре розвинену традицію. Вловити «магію надвечір'я» намагалися митці різних поколінь, напрямів, стилів. А. Содомора припустив, що можна навіть укласти антологію заходових пейзажів, починаючи від далекої античності⁴⁰¹. Феномен заходу сонця отримав у літературі численні індивідуальні інтерпретації. Емоційно-настроєва аура заходових (прощальних) пейзажів є дуже широкою: вона залежить од моменту й контексту авторського сприйняття, усталеної в літературі та культурі описової традиції та особи самого письменника. Семантика образу заходу сонця містить емоційно позитивні (гедоністичні, вітаїстичні) і вкрай негативні (танатосні, депресивно-песимістичні) смисли. Найчастіше виражальною домінантою заходових описів природи є ностальгія, меланхолія, пронизана приємно шемливим, дуже трепетним, солодко-гірким настроєм; або ж навпаки — неприємними емоціями тривоги, боязні, непевності (у завтрашньому дні). У зображенні короткотривалої миті розставання сонця із землею письменники більше уваги приділяють верхньому зрізу картини, спрямовуючи погляд знизу вгору, тоді в центрі пейзажу опиняються образи сонця, хмар, а сам малюнок набуває ідилічно-ідеальних рис — він яскраво осяяний, густо залитий «золотом», «пурпуром», «сріблом»; якщо ж погляд автора спрямований із вершин (як у «Дріаді» Франка), тоді інтенсивніше освітлено нижній (земний) шар пейзажу, його основу. Сенсонаповнені пейзажі надвечір'я апелюють до тонких нервів і чутливої душі реципієнта.

«Вечірня хода м'яка, заспокійлива і доброзичлива, — зазначають автори словникової статті про символіку надвечірньої пори. Він (Вечір. — *М. Л.*) не цурається Дня — зберігає його прозорість, бо вечірні сутінки — ще не нічна темінь, але все більше горнеться до Ночі, через що сутінки густішають, переходячи в темряву. Однак, коли темрява перемагає, Вечір відходить, бо повної темноти він не визнає»⁴⁰². Влучно зауважив А. Содомора, що

⁴⁰¹ Содомора А. Магія надвечір'я / Андрій Содомора // Україна : культурна спадщина, національна свідомість, державність : зб. наук. праць / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. — Вип. 21 : Scripta manent : ювіл. зб. на пошану Богдана Якимовича / упоряд. : О. Седляр, Н. Кобрин. — Львів : ІУ, 2012. — С. 705—709.

⁴⁰² Вечір. [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://about-ukraine.com/index.php?text=359> — Назва з екрана.

вранішні та надвечірні пейзажі є далекими не так в часовому плані, як у настроєвому (ранок — пробудження життя з домінантою вітальних мотивів, а вечір — це «солодко-гірке» застигання, замирання, «тихомир»). Вечірні пейзажі оприявнюють багатозначність та прихований смисл картини світу. Це пора пригадування прожитого, побаченого, відчутого: «І не одно, що манило // Тебе в ясну днину, // Безвартісним покажеться // В вечірню годину. // <...> І що тебе хвилювало, // що тебе боліло, // Помалесеньки-помало // Забудеться ціло»⁴⁰³.

Образи супокійної надвечірньої природи особливо цікавили письменників імпресіоністів та символістів, адже заходова декрипція містить різномірну гаму символічних акордів та настроєвих нюансів. Перші захоплювалися колористичним, світлоповітряним багатством і повнотою миті згасання дня, інші намагалися декодувати символічний зміст образу.

Статус помежів'я надає пейзажам глибокого символічного смислу: природа постає як поріг між реальним та ірреальним, тлінним і вічним, дійсністю і потойбіччям; хронотоп надвечір'я оприявнює круговорот природи й часу та в'яжеться з інтимно-особистісними переживаннями персонажа, його морально-етичним переродженням, поняттями гріха і прощення, себто містить глибокий філософський, психоміфологічний підтекст. Схід сонця віщує подолання темряви, а його захід — навпаки. Водночас перехід до ночі — це занурення у сон, мрію, втеча від реальності або ж мандрівка до царства духів. Ранковий хронос оприявнює оптимістичну, мажорну концепцію світу, а вечірній пронизаний мініорними, елегійно-мрійливими, плачливо-журливими тонами. У творчості Б. Лепкого описи заходу сонця оформлено згідно з формулою «сутінки — спогад — жаль/сум»⁴⁰⁴. Семантика надвечір'я у прозі «молодомузівця» об'єднала тонке відчуття скороминушості, розлуки з переживаннями тихої радості, ідилії. Л. Петрухіна підкреслила: «Духовно-культурний підтекст цієї теми (захід сонця), зокрема, кардинальна якісна і часова зміна чогось на щось, прихід незнаного, солодко-напружене чи тривожне очікування цього невідомого (нереального, метафізичного), своєрідна межа смерті, небуття, космічного хаосу, на нашу думку, — стверджує Людмила Петрухіна, — ідеально накладаються на спільну естетичну та духовну парадигму європейського модернізму»⁴⁰⁵.

⁴⁰³ Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 89.

⁴⁰⁴ Циховська Е. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту. — С. 124.

⁴⁰⁵ Петрухіна Л. Семантика символів-ключів у польській та українській модерністській поезії. — С. 190.

Момент, коли «вмирає день», загострює рефлексію, драматизм, відчуття трагедійності; це час внутрішнього самоаналізу, підбиття підсумків, світо- й самопізнання, сповіді й катарсису. «Захід сонця символічний тому, що сонце репрезентує небесний світ, і якщо сонце заходить, то, відповідно, кінець не тільки дня, а й захід життя фізичного»⁴⁰⁶, — наголошує Е. Циховська. Поліваріантність прочитань психосемантики заходового пейзажу підтверджує аналіз прикладів, узятих із творчого доробку Б. Лепкого. Ось в оповіданні «Мій товариш» подорожній ділиться своїми миттєвими враженнями надвечір'я: «Під вечір небо біліє і рідне та розступається перед тобою кудись дуже, дуже далеко. Від вовчих ярів та від панських ставків подуває холод, часом по колоссю перебіжить вітер та схвилює пшеницю і скучерявить жито. Часом якась забута пісня заграє на сухій билині, або крикне перелетна птаха, або заgrimить вистріл на болоті. І знов тихо. Вечірній смуток сідає на землю, і з придорожніх хрестів та каплиць ширить до тебе свої білі зуби, а широкий простір робиться ще ширший, а твій шлях видовжується перед тобою в безконечність, а ти на ньому такий безсилий і маленький, що здається тобі: не доїдеш, не доб'єшся до цілі ніколи»⁴⁰⁷.

Цей подорожній пейзаж розгортається як динамічна картина, однак його динаміка плавна (немає якоїсь різкості чи вибуховості), відтворює настання спокою у природі. Письменник зображує цей момент як процес: перехід од дня до вечора (від світла до темряви). Усе переламлюється крізь призму вражень спостерігача. Деякі явища природи ослаблюються, втрачають яскравість (змінюється освітлення неба: воно біліє, тобто рідшає), а інші, специфічні якості, навпаки — посилюються (подуває холодом, перебігає вітер), рух спрямовано згори донизу (смуток сідає на землю). Активність природи зменшується (втрачають чіткість не лише зорові, а й слухові враження), наступає повна тиша. Однак стан спокою у природі відносний: порушує його контрастний момент — різкий постріл, крик, пісня.

Такий спосіб зображення природи (багатопланово, стадіально, у єдності всіх тонів, півтонів, ледь помітних відтінків) оддзеркалює глибину й витонченість авторського естетичного сприйняття світу, його уважність та розуміння невлених для ока процесів та явищ, а також майстерність як вербального

⁴⁰⁶ Циховська Е. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту. — С. 89.

⁴⁰⁷ Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 494.

пейзажиста, що скористався багатим інструментарієм маляра-імпресіоніста.

Через антропоморфний образ смутку малюнок переходить в іншу площину — інтимно-особистісну. Від картини віє надвечірнім сумом, але далеко не нудьгою, це, скоріше, тихий жаль спостерігача за прожитим днем (ширше — за минулим), безсилля перед своєю мізерністю, атомічністю у безмежному Всесвіті. А звідси — екзистенційне пережиття страху самотності й смерті, подібне до того, котре часто навіювали на письменника у дитинстві розповіді батька про нашу мікроскопічну супроти сонця планету. Тоді в уяві малого хлопчини загострювалося «почуття безтямного жаху перед тією великою тайною», «земля маліла, а сонце росло. Росло все більше й більше, — безконечно велике, а земля при ньому ставала все менша й менша, як зерно гірчиці, як мушечка, як пилина... Нема її...»⁴⁰⁸

Усвідомлення малізми (та й загалом розірваності, двоїстості) збурює в уяві персонажа антропоморфний образ смутку, що шкірить зуби, оповитий танатологічним флером (через супровідні образи хрестів та капиць). Він викликає амбівалентне прочитання: з одного боку, може посміхатися, усміхатися; сміятися (звідси маємо оксюморон — смуток, що сміється), з іншого — погрозувати. А загалом полісемантичне прочитання лексеми «ширити» (=«вишкіряти») створює простір натяків, недомовленості, себто передає всю проблематичність омовлення невимовного, невловимого, того, що тяжко надається поясненню (як-от страх перед невідомим).

Не випадково картина потрапила у «заспів» твору — її вимагала сама логіка подій: по довготривалій розлуці на життєвих «перехресних стежках» випадково зустрічаються два приятелі. Підвечірній пейзаж сугестує відповідний настрій: елегійний, з відчуттям плинності життя і безсиллям та мізерністю людини перед світом.

Або ще один малюнок пізнього надвечір'я із цього ж оповідання, що логічно продовжує, розгортає попередній: «Небо меркло, сіріло і мертвіло. Зелена конюшина ставала чорною, як овечий кожух. Корчі і дерева більшали й росли, перемінюючися в якісь загадочні постаті, в мандруючі вежі, в вози, що поночі без візників їздять. Хати насували на очі солом'яні стріхи та зітхали вечірнім димом... За хвилину вони поховаються в затишну сутінь садів та гайків, і в селі зробиться зовсім тихо»⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ Там само. — Т. 2. — С. 421.

⁴⁰⁹ Там само. — Т. 1. — С. 496.

Тут спостерігаємо повільне потемніння пейзажу, що починається від небесної сфери та спускається донизу, на землю. Кольори згущуються, чорніють. Створюється оптична ілюзія: подільський крайобраз у свідомості обсерватора змінюється на «якісь загадочні постаті, в мандруючі вежі, в вози, що поночі без візників їздять». Пейзаж повністю побудований на принципі «чуттепису» («Аж ось перед тобою хмара, якби поїзд переїхав та пустив гриву диму. А з тої хмари виринає безліч ніг, туловів, голов — це діти женуть товар у село»⁴¹⁰). Через оригінальні та влучні порівняння дескрипція набуває фантастичних обрисів, вражає читача, створює ілюзію гри реальності та уяви. Простір на вербальній картині стискується, денне світло згасає. Вечір переходить у ніч.

Цей пейзаж також пронизано семантикою проминальності, швидкоплинності життя (природного і людського), не випадково його подано після слів: «— Постарівся ти, хлопче!.. Ну ходім, бо ніч надходить»⁴¹¹. Перетікання надвечір'я у ніч оприявнює ідею наближення старості, а звідси — осмислення минулого, страх перед майбутнім, прагнення змінити теперішнє. Усе це разом акумулює *мотив тихої туги*, такої миттєвої, невідомої, дивної, проминальної, як зітхання, і такої «безсилої, як воно, і без значення»⁴¹².

Слушно зауважив М. Ільницький, що туга у Лепкого — це набагато глибше поняття, спектр значень якого часто сягає високого філософського рівня. У ній літературознавець вловив ноту трагічного передчуття відриву людини од землі, її безсилля перед плином часу, страх перед майбутнім. Та й загалом, на думку дослідника, лепківська туга «веде до умиротвореного спомину, до просвітлення, до ідеалу в його недосяжності»⁴¹³. На думку Б. Рубчака, це «молодомузівська» туга за «символічною Ідеальною Красою, в якій схрещуються чуття»⁴¹⁴, а стимулами, що поривали митця до пошуку невлловимих Краси, Правди, Добра, були, за спостереженням М. Ткачука, «філософією серця» та кордоцентризмом його художніх творів⁴¹⁵.

⁴¹⁰ Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 494.

⁴¹¹ Там само.

⁴¹² Там само. — С. 313.

⁴¹³ Ільницький М. Настроєний життям, як скрипка. — С. 6.

⁴¹⁴ Рубчак Б. Пробний лет / Богдан Рубчак // Розсипані перли : поети «Молодої Музи» : [антологія] / [упоряд. ; передм. М. Ільницького]. — К. : Дніпро, 1991. — С. 38.

⁴¹⁵ Ткачук М. Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого. — С. 36.

Від надвечірніх пейзажів Лепкого ароматно «віє смутком минулого й пережитого», це ностальгійно-мрійливе тло могло би багато чого розповісти, наприклад, «скільки тут грудей зітхало до місяця в таку ніч, як отся, скільки притишених розмов мішалось з шелестом перших поживклих листків. Де вони нині, ті уста, що такі солодкі слова шепотали, ці ніжки, що ледве торкалися піском висипаних стежок?.. Суєта суєти! Треба йти спати. Усьому прийде свій час на сон...»⁴¹⁶

Примітно, що у творчості Лепкого подібні пейзажі надвечір'я несуть біполярну семантику: з одного боку — присмеркову, розпачливу, моторошно-містичну з танатологічними, тужливими нотами, з іншого — пронизані тонким лірично-поетичним настроєм, передають відчуття єдності персонажа з природою — мікрокосму з макрокосмом («І будеш ти дивитися // На небо, на зорі, // І будеш ти губитися // В далекім просторі»⁴¹⁷), радість «спокійно-солодкої» самотності, зворушення, задуму, «душі, що збулась горя»⁴¹⁸ і «сум за тим, що було — а нема»⁴¹⁹.

Тихе надвечір'я силою чар затирає «весь життя тягар» і в людини («маленької, безсильної пиліни»⁴²⁰, «краплі» в океані часу й потоці життя) «ростуть незримі крила», а «від них та постать, що весь день, // Над нивою зігнута, // Робила, мов бездушний пень, // Летить тепер в край мрій, пісень // Велика, незбагнута»⁴²¹. Надвечір «кволий, серцем хворий» намагається здолати свої «сердечні болі», свою екзистенційну трагедію: «До неба рад злетіти я, // А лину до землі»⁴²². Персонаж прагне відірватися од низин, де лише «гнів, злоба, зависть, месть» і злетіти до позахмарних вершин, туди, де «добро, слава, честь». Ословлений *мотив польоту* є однією зі спроб осягнути гармонію, повноту буття через злиття з природою.

Семантичне поле образу надвечір'я Б. Лепкого випромінює цілу палітру різноманітних асоціативних значень. Із одного боку, оприявнює бажання суб'єкта долучитися до трансцендентного, осягнути хиткий, невиразний, розмитий, імлістий світ, спогаду, мрії, уяви, бажання, думок, а також таких символічних понять,

⁴¹⁶ Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 529.

⁴¹⁷ Там само. — С. 89.

⁴¹⁸ Там само. — С. 49.

⁴¹⁹ Там само. — С. 142.

⁴²⁰ Там само. — С. 127.

⁴²¹ Там само. — С. 153.

⁴²² Там само. — С. 136.

як Добро, Краса, Мир, Правда; з іншого боку — актуалізує мотиви туги, смерті, швидкоплинності, конечності людського життя, від якого залишаються лише невиразні тіні у нерозривному (циклічному) коловороті природних сил та енергії.

3.2.2. Пейзажі як елементи танатопоетики в оповіданні «Кара» (боротьба одвічних антиномій Добра і Зла, Життя і Смерті)

Світовідчуття «молодомузівців» формувалося в епоху переоцінки вартостей, вірувань, ідеалів, зміни художньої традиції, філософсько-культурних явищ. Вони «хиталися» між гострими антиноміями: «смертю та безсмертям Бога», старою позитивістською та новітньою індивідуалістською філософією, раціональним та ірраціональним типами світогляду, балансували між космічною безоднею та своєю власною, духовною (відчували в собі велич і малізну). Загалом «людина опинилась не тільки на межі двох століть, а й на межі двох світобачень: старого — реалістичного: суспільного, історичного, традиційного, героїчного і нового — модерністського: ірраціонального, позачасового, трансцендентного, розпачливого. Це визначило основні протиріччя епохи, які, безумовно, відбилися у творчості митців»⁴²³.

Суб'єкт модерністської поезії та прози — це особистість роздвоєна (Л. Петрухіна називає її «Ното duplex», запозичивши поняття із однойменного вірша Віктора Гюго), її постійно супроводжує смуток, горе, біль, нудьга — цілком реальні й самостійні прояви душі, котрі модерністи трактують як чисті, святі, глибокі, таємничі, сильні. Модерністській концепції людини роздвоєної відповідає «сецесійне уявлення про внутрішньо суперечливий, але нероздільний світ»⁴²⁴, де «дві крайності межують з собою»⁴²⁵. Саме це й визначає дуалістичний характер художнього світу «молодомузівців», у якому, за спостереженням О. Шегеди, постійно актуалізуються мотиви «*протистояння* (боротьби двох стихій, чоловічого та жіночого начал, людини і стихії, добра і зла, ангельської і демонічної жіночої вдачі тощо)»⁴²⁶.

⁴²³ Петрухіна Л. «Ното duplex» у модерністському краєвиді (на польському та українському матеріалі) // Зустрічі на межі світів... — С. 180.

⁴²⁴ Матусяк А. Сецесійний дискурс письменників «Молодої Музи». — С. 48.

⁴²⁵ Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 508.

⁴²⁶ Шегеда О. Модерністські тенденції у поезії «Молодої Музи». — С. 7.

У творчості Б. Лепкого найповніше оприявнює ідею двоїстості світу та людських характерів принцип контрасту, що поєднує амбівалентні у символічному плані образи добових відтинків, чи пір року, або ж біполярних за настроєвістю пейзажів (сонячно-идилічних та сірих, присмеркових).

Лепкий активізує асоціативно-символічні значення образів нічної і вранішньої природи у ситуації складних психологічних колізій, вписуючи їх у танатопоетичний дискурс (романтичний, модерністський).

У підзаголовку оповідання «**Кара**» зазначено: «На народнім повір'ю» — отже, відразу підкреслено універсальний характер порушених проблем, їхню фольклорну матрицю. У творі експлікована романтична модель інтерпретації смерті, котра (за визначенням Л. Демської-Будзуляк) передбачає ототожнення особистості з цілим Всесвітом, а тому процес її умирання асоціюється з умиранням або ж згасанням цілого світу⁴²⁷. До того ж у романтизмі дослідниця фіксує зв'язок між феноменом смерті та Краси (помирає прекрасна дама чи лицар, а в творі Лепкого — красуня Настя). Тема осіннього згасання життя природи супроводжується в'яненням дівочої краси — Настиною «дорогою до смерті» та, зрештою, самою смертю як звільненням од страждань. «Довго яось борикається осінь із зимою»⁴²⁸ і відповідно «кілька днів мучиться Настя і не годна умерти»⁴²⁹. Лише після того, як суперниця Мотря відмурувала жабу, «Настина мати вже не застала своєї доньки між живими»⁴³⁰, а на ранок випав перший білий сніг (кологратив «білий» цілком уписується у «молодомузівський» танатологічний дискурс, себто позначений смертоносною семантикою)⁴³¹.

Образи пір року символічно окреслюють морально-етичні риси характерів персонажів. Тут «змагаються» між собою брудна

⁴²⁷ Демська-Будзуляк Л. Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців / Леся Демська-Будзуляк // Слово і Час. — 2008. — № 1. — С. 26.

⁴²⁸ Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 444.

⁴²⁹ Там само.

⁴³⁰ Там само. — С. 446.

⁴³¹ Зауважу, що романтичній моделі смерті, де цілий світ помирає разом із персонажем, у Лепкого протистоїть смерть циклічна, де смерть людини сприймається не так трагічно, адже вона лише одне з творінь природи (за філософією Блеза Паскаля, мисляча тростина), її відхід неминучий, однак потребує певного підготування (дотримання Божих заповідей, чи принципу внутрішньої чистоти). Людина продовжує жити у вчинках та духовній культурі, яку засвоюють діти, онуки. Так забезпечується неперервність життя.

осінь та біла, чиста зима (імпліцитно — заздрісна вдовина дочка Мотря та красуня-багачка Настя). Ці образи, з характерним для них набором специфічних ознак (для осені — болотяна природа, холод, мряка, сонливість та «білий, зимний, грубий сніг»⁴³² — для зими), спроектовано на «внутрішні ландшафти» жінок. Письменник скористався принципом «обертання ідей із ніг на голову» — міняється місцями традиційна фольклорно-казкова пара «добра вдовина дочка й погана багачка», за їхніми психотипами закріплено протилежні риси.

У творі символічні значення містять не лише образи пір року, а й добові відтинки ночі та дня. Вони потрактовані у руслі фольклорної традиції: як перемога світла над темрявою, дня над ніччю, Білобога над Чорнобогом.

Усі злодіяння Мотря скоїла опівночі. Лепкий, як і Франко в оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош», випробовує свого персонажа злочином. Мета у них — помста; однак Мотря, на відміну од Юри, доводить справу до кінця, вона здійснює обрядодію (свою жабу замурує). Природа в обох творах намагається вберегти персонажів од скоєння лихого вчинку, бо вона несе в собі добро: «Але на дорозі болото мастке і чіпливе, як смола. Чоботи лізуть у нього, як у тісто сокира. <...> Та ноги западаються в землю по коліна, одежа чіпається з розпукою ніг, тіні дерев кладуться колодами по дорозі. Всьо, що тільки є, хоче спинити Мотрю від сповнення страшного діла»⁴³³. Промовисті інфернальні порівняння (зі смолою, сокирою) вражають, натякають на покарання за вчинок. Навколишня дійсність у сприйнятті персонажа насичується емоціями⁴³⁴, фрагмент-ноктюрн⁴³⁵ пси-

⁴³² Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 446.

⁴³³ Там само. — С. 434—435.

⁴³⁴ Подібна ситуація висвітлена в повісті Лепкого «Веселка над пустарем», де Шагаєві (у стані максимального психонапруження) сниться, що «божевільний» вітер не пускає його опівночі до небезпечних глинокопів, він «дує йому просто в лице. Спиняє віддих у грудях, сіпає за рукав, розпинає блузу, батожить, б'є, смалить, хоче звалити з ніг, а коли йому це не вдається, каплями грубого дощу плює в лице» (Лепкий Б. Твори. — Т. 2. — С. 297). В оповіданні Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош» окремі образи природи (кущі, гостре каміння, Черемош, рибина) також не пускають Юру до здійснення кривавого замислу. Такі психологічні пейзажі є символічними передвісниками, натяками.

⁴³⁵ Н о к т ю р н (*фр.* posture — нічний) — лірична наспівна мелодична п'єса, зміст якої пов'язаний з художніми образами ночі. До поетичних нічних малюнків Лепкого цей термін застосовують Зоряна та Мар'яна Лановик (Лановик З. «Ноктюрн» Богдана Лепкого в культурно-історичному кон-

хологізується, динамізується: «На небі остання зірка борикалася з грубою хмарою, на цвинтарі пугутькали сови, коло трупарні вив грабарів пес. Мотря йшла, бігла, летіла, коби скорше. Ховзалася по осіннім болоті, шпорталася об каміння, що пооблітало з цвинтарного муру. Горіла зі злості і студеніла зі страху. За пазухою у неї копирсалася жаба»⁴³⁶.

Сильною експресією наділені дієслова руху («борикалася», «йшла», «бігла», «летіла», «ховзалася», «шпорталася», «горіла», «студеніла»), кінетизовані лексеми додають картині гостросюжетності, драматизму, розкривають «психологію злочинця» на вістрі екстрему. Гіпербола, контраст, символ творять виразний психологічний малюнок із романтичним забарвленням.

Образ жаби, як елемент магічної обрядодії, акумулював у собі негативні смисли (це те зло, яке заповзло до серця дівчини). Пізніше образ жаби набуває інших конотацій, стає тією «терниною» (як у творах Франка), що «шпигатиме» Мотрю й не даватиме їй спокою, нагадуватиме про вчинок і всюди переслідуватиме її: «Лиш тих очей не годна від печі відірвати. Щось їх там кліщами тягне, до того свіжо замазаного місця. Нічого там не добачите очі! Дивіться у вікно»⁴³⁷. Дівчина шукає заспокоєння од душевної недуги у поранковій природі, однак сприймає її вкрай нервово; усе, що діється у її душі в цей момент, ніби в дзеркалі, відбивається у завіконній картині. Мотря бачить, як «там над садом блідло поранне небо, якби його холодом обвіяло, а білі хмарки перебігають по нім, як дрож. З нічної сутіні звільна-повільна виринають хати, стежки, дороги і при дорозі той білий хрест»⁴³⁸. Образ хреста як танатологічного маркера прогностично доповнює вранішній малюнок, наскрізь пронизаний емоціями страху. Символічного значення набуває колоратив «білий» (поблідле небо, білі хмарки, білий хрест) — асоціативний корелят смерті. Занурившись у свій внутрішній світ через пейзаж як через особливу призму, Мотря злякалася побаченого, а тому відвертає погляд од вікна. Даремно

тексті розвитку жанру [Електронний ресурс] / З. Лановик, М. Лановик // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка / [за ред. М. П. Ткачука]. — Вип. 36 : Матеріали Міжнар. наук. конф. «Богдан Лепкий у полікультурному дискурсі України, Європи та Америки», присв. 140-річчю від дня народження Б. Лепкого. — Тернопіль : ТНПУ, 2012. — С. 3—13. — (Літературознавство). — Режим доступу : http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/2772/1/Lanovuk_Z.pdf.

⁴³⁶ Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 343.

⁴³⁷ Там само. — С. 436.

⁴³⁸ Там само.

просить: «Поверніться у вікно, мої вуха! Чуєте, як сад починає зітхати, встаючи з нічного сну, як позіхає ріка своїм переддосвітнім шумом, як вітер іде до дерев на розмову?..»⁴³⁹ Та вуха й очі не слухаються дівчини, а «впиваються в те одне невеличке місце, як кулак, вдивлюються і вслухуються в нього, мало від голови не відірвуться, мало не вискочать із неї, не осліпнуть і не оглухнуть навки... А залізне серце валить у камінні крися, аж луск по черепі йде: Вже! Вже! Вже!»⁴⁴⁰

Ранок — це своєрідний демаскатор нічних злодіянь (як у Франковій повісті «Основи суспільності»). Психологія злочинця оголена через сприйняття навколишнього світу. Тут помітна розбіжність між тим, що бачить автор (сад зітхає, ріка позіхає, вітер іде до дерев на розмову) і тим, чого *не хоче* (чи, точніше, не може) бачити персонаж. Так індивідуалізується психопортрет дівчини.

Отже, у творчому доробку Лепкого природа, її образи, стани моделюють ландшафти душі персонажів, себто зовнішнє, чуттєве, видиме, конкретне передає внутрішнє, непізнаване, ірраціональне, що засвідчує новий погляд на світ та місце людини в ньому; окреслює тенденцію до висвітлення темних лабіринтів свідомості, відкриття потужної та страхітливої симфонії духового життя, сильних і глибоких вражень.

3.2.3. Присмеркові настрої у пейзажах як маркери самотності й зневіри персонажа

Особливе, привілейоване місце у прозовому доробку Лепкого посідають *осінні присмеркові крайобрази* як виразники різних станів екзистенції (автора і персонажа). Як зізнається сам письменник у спогадах, в його характері було щось таке, що невловимо в'язалось із пізньоосінньою природою: тихий і недокучливий, ходив, «як не з нашого світа» і як щось часом скаже, то «не знати, чи сміятися, чи плакати». Цю особливість помічала і домашня прислуга: «— Пізньої осені дитина, — стверджувала Яницька. — Тобто як? — питалися її. — А так, що весна зелена й весела, але не мудра, бо молода, літо буйне і гаряче, а шойно осінь розумна. Не знаєте? Восени також буває такий день, що й сонце блисне, і хмара нависне, ні то весело вам, ні сумно. Такий і він, бо пізно восени народився»⁴⁴¹.

⁴³⁹ Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 436.

⁴⁴⁰ Там само.

⁴⁴¹ Там само. — Т. 2. — С. 374.

У цю пору страх і туга налягали на душу малого Богдана, й осінь із багатої та щедрої пані за деякий час змінювалася у його перцепції до невпізнання: «...натикала зів'ялого листя в розпушені коси, нарвала сухих квіток повний подолок, вп'ялила мутні очі в сірувате небо, йде і заводить: “Ау, ау, ау!” Сльози на землю падуть, на вулицях кисне болото...»⁴⁴² Оця сіро-болотяна незнайомка, що монотонно й надривно плаче дощами, лейтмотивом переходитиме з твору в твір, тягнучи за собою флер самотності, горя, старості та пізньоосіннього настрою, що «звичайно проймає нас смутком і робить схильними до суетливих думок і міркувань»⁴⁴³.

З образом пізньої осені (та настроєво суголосної їй вечірньої, нічної пори) в'язалось у Лепкого відчуття нудьги, страх перед замиранням природного життя та уповільненням хатньої метушні. Про це принагідно згадує автор у споміні «У діда»: «А мене якраз у вечірню годину розбирала якась незрозуміла для мене нудьга, якийсь дівочий розстрій нервів. Деколи я не міг запанувати над собою, вибігав із хати і довго-довго бігав по темнім саді або притулював голову до дерева й плакав, не знаючи чого (тих вечірніх настроїв я не можу позбутися донині)»⁴⁴⁴, а в згадці «Осінь» констатує: восени «якийсь нез'ясований ближче страх обгортав мене. Страх перед вечірньою годиною і перед довгими безсонними ночами. Туга, як імла, окутувала мене»⁴⁴⁵. У вірші «Дивний сум» додає: «Прийде ніч, як той крук, // Витягає сто рук, // Запускає сто кігтів у душу — // Сіра днина нудна // Добігає кінця, // Я знов ночі боюся мушу»⁴⁴⁶.

«Не люблю осінньої ночі!» — стверджує рефреном поет в однойменному вірші та наводить низку пояснень: у тужливому завиванні вітру вчувається чийсь безвідрадний плач, «привиди лізуть на очі»⁴⁴⁷, насуваються роздуми про людське щастя, котре доля «толочить», про самотність та смерть. Такі мотиви актуалізувалися осінніми непогідними надвечірніми годинами. Тоді хата перетворювалася на простір відчуження. Тож у вірші «Весна» поет закликає: «Лиши у хаті сірі думи»⁴⁴⁸, бо там — тривожно й моторошно, «млосно». З тієї тишини висувається туга, що має

⁴⁴² Там само. — С. 467.

⁴⁴³ Там само.

⁴⁴⁴ Там само. — С. 452.

⁴⁴⁵ Там само. — С. 467.

⁴⁴⁶ Там само. — Т. 1. — С. 82.

⁴⁴⁷ Там само. — С. 64.

⁴⁴⁸ Там само. — С. 91.

«великі блідо-сині, полинялі очі, таку болючу усмішку на безкровних устах і такі довгі, дуже довгі руки...»⁴⁴⁹ Ця «гостя» досить часто навідувалася до письменника («І в двері чутно легкий стук: // Стук-стук, стук-стук!.. // Таємний, добре знаний звук // Незримих рук. // — Хто йде? — питаюсь, мов зі сна. // — То я, то я. // Твоя товаришка давна, // Нудьга, нудьга»⁴⁵⁰), а він утік від неї надвір або приковував погляд до вікна. Саме вікно було його єдиним порятунком од туги, навіяної хатньою пустокою (навіть коли там хтось перебував). Отілеснення цього екзистенційного стану відбулося після смерті сестер, коли Лепкий уперше «побачив» незнайомку. Відтоді туга й смерть у його свідомості сплелися в одному образі, що був міцно прив'язаний до конкретного локусу — хати та певного хроносу — пізньоосіннього надвечір'я. І «як, бувало, появляться перші пожовклі листки на деревах перед вікнами, як відцвітуть в огородці айстри, відлетять співочі птахи, а над липами довкола церкви заграють ворони, хлопець стає, мов не той, ходить з кута в кут і місця собі знайти не може. Ніщо його не бавить, ніщо не цікавить»⁴⁵¹.

Ці відчуття і переживання, котрі переслідували Лепкого з раннього дитинства, він проектує на болотяно-дошові, стиснуті, голі крайобрази своєї прози, семантика яких багата на присмеркові настрої. Асоціативне поле пізньоосіннього пленеру містить такі значення, як злидні, нужда, голод; хвороба, старість, вмирання, застигання (осінь, що несе смерть); якась монотонність, безпросвітність, приреченість «безбарвного», «одностайного», «брудно-сірого» життя, в якому дні, «немов прикроєні до міри // І щобиш здіймлені з ваги»⁴⁵².

Трагічні соціальні мотиви пронизують сльотавий осінній пейзаж-кінцівку в оповіданні «Для брата». Лейтмотивом цього малюнка є «зимно» та «дрібосенький дощик» (прикметно, це не злива, яка очищує землю, а одноманітний, похмурий, безпросвітний дощик), що виражає не лише настрої Марійки та її родичів, котрі через скруту відправляють дочку в місто на заробітки, а й підтекстово прогнозує її нелегку дальшу долю, «таку ж сіро-злиденну», як і краєвид. Увиразнює психопортрет дівчини промовистий образ останніх квітів при дорозі, що від холодного дощу «аж поскручувались, бідолашні». Однак Лепкий не втрачає оптимізму й через

⁴⁴⁹ *Лепкий Б.* Твори. — Т. 2. — С. 182.

⁴⁵⁰ Там само. — Т. 1. — С. 64.

⁴⁵¹ Там само. — Т. 2. — С. 399.

⁴⁵² Там само. — Т. 1. — С. 85.

краєвид, котрий дівчина бачить на скруті дороги, ніби підкреслює, що вся сірість залишається позаду героїні («За нею лишилося село і хата, де родилась і зросла. За нею лишився цілий світ, що знала досі. Все те було повите останками ночі, мрякою і стужею»⁴⁵³), а попереду неї «на краєвиді вирізувалася пасмуга ясного світла»⁴⁵⁴, себто надія на нове, світліше життя.

Осіньна природа перебуває ніби «на дорозі до смерті», у стані стагнації. Лепкий сприймає осінь негативно, про це виразно свідчить згасання кольору: в прозових та поетичних пейзажах преважує болото, смерк, затихання звуку (лиш кряче вороння), розсіювання тепла (все пронизує «зимно»). Осінні крайобрази сірі, дошові, тісні, нецікаві з трагічною тональністю. Часто доповнені контрастними елементами. Між осінню та людською смертю відчутний ледь уловимий зв'язок («Небо меркне, половіє, // Як зіниця, що поблідне, // Нім замре і скам'яніє»⁴⁵⁵).

За спостереженням М. Ткачука, образ смерті в художньому світі поета є полісемантичним та частотним, його лірика «наповнена образами осені, вечірніх смеркань, передчуттів»⁴⁵⁶. Однак світогляд письменника не є песимістичним, а тому гнітливим настроєм протистоїть ідея весняного відродження життя.

Часто суб'єкт його художнього світу порівнює себе з поживклим листям, котрим розмітує вітер на голій стерні. Важливий атрибут осіннього пейзажу — образ далекої далі, що є символом вічності. Подібні настроєво-пейзажні ейдоси знаходимо і в творчості Франка, однак це питання потребує ґрунтовнішого висвітлення із залученням усього доробку письменників. Ми ж відчитуємо в цих образах як прояви окремих психо-емоційних станів митців, пов'язаних їхнім суб'єктивним досвідом, так і загалом характеристику настрою епохи зламу ХІХ—ХХ ст.

У «Звичайній історії» міський інтелігент у просторі пустої оселі гостро відчуває та переживає непогоду: «Осіній, безконечно довгий вечір. Сиджу при столі й пишу. Та писання якось не йде. Гнилий, холодний воздух наляг думки»⁴⁵⁷. Настрійний ландшафт його душі окреслюють образи осінньої природи та деталі міського пейзажу: «Відкладаю перо і приглядаюся лампі, що стоїть на

⁴⁵³ Там само. — С. 456.

⁴⁵⁴ Там само.

⁴⁵⁵ Там само. — С. 60—61.

⁴⁵⁶ Ткачук М. Модерністський дискурс лірики та новел Богдана Лепкого. — С. 33.

⁴⁵⁷ Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 408.

вулиці, супроти мого вікна. Кривий, підгнилий палець хилиться, якби втомився і хотів лягти в рів спати. На ньому скляна ліхтарня, а в ній невеличка лампа. Горить, як за цапову душу... Довкола неї рої дрібосеньких мушок. Безнастанно кружляють і пхаються до світла. Одна за другою жене, а розбившись об шибу, паде в діл»⁴⁵⁸. Природа обрамована віконною рамою, увага сфокусована на окремих об'єктах. Оповідач задивлений в осінню темряву, на самоті з собою, заглиблений у творчу роботу (щось пише), а «зверху мріє дрібонький дощик, такий, як мряка. Маленькі, срібні краплі мішаються з нетлями, і нераз не пізнати, чи це впала нетля, чи дощ»⁴⁵⁹.

Ритмонастрій монотонно-меланхолійний, акустичний малюнок — відповідний: «Чую, як в ринві щось зашелестіло. Зразу тихо, якби хто сльозу пустив по склі, а потім голосніше і частіше: кап, кап, кап... То дощ»⁴⁶⁰. Психологічне порівняння дошової краплі з чієюсь сльозою наштовхує на відповідні асоціації з людським горем. «В такий вечір найкраще сидіти влюбім товаристві та раду радити або журу журити. Та ба! Де тобі товариства узяти, та ще любого!»⁴⁶¹ — зауважує оповідач, а його психопортрет доповнює образ «зимної печі» (згаслого або так і не запаленого сімейного вогнища).

Те, що він спостерігає за вікном (лампа «хилилася на рів, ніби втомилася від довгого стояння і хотіла пожитися спати»⁴⁶², рій мушок «крутився в якимсь безрозумнім бажанні світла, і товкмосився, і падав у болото»⁴⁶³, дощ одноманітно хлюпотів у ринвах) проектується на внутрішній простір персонажа, окреслює модус його самотності. Через образи природи автор зосереджується «на мертвій точці життя особистості», коли вона (згідно з визначенням Ю. Кузнецова) унаслідок граничного перенапруження втратила розуміння сенсу буття, у неї все переплуталось, цінності змістилися⁴⁶⁴. Роздуми автора про цей складний психологічний феномен активізує образ нежданого гостя, котрий завітав у цей дім за такої непогоди. Це молодий учитель із душею хворою, відболілою поривами молодого уяви, що товчється по сві-

⁴⁵⁸ *Лепкий Б.* Твори. — Т. 1. — С. 408.

⁴⁵⁹ Там само.

⁴⁶⁰ Там само.

⁴⁶¹ Там само.

⁴⁶² Там само. — С. 410.

⁴⁶³ Там само.

⁴⁶⁴ *Кузнецов Ю.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — поч. XX ст. (проблеми естетики і поетики). — С. 181.

ту в пошуку світла й раз по раз падає у болото нужденної, одноманітної, важкої та безпросвітної праці. Малюнок трагічний, психологічний, порушує низку гострих проблем соціального, морально-етичного, екзистенційного характеру.

Тож Б. Лепкий, формуючи танатологічний дискурс, активно долучає до свого інструментарію пейзажі, котрі відзначаються психологізмом та символічністю. За їх допомоги виражає ідею циклічності, повноти життя, де є смерть (осінь, зима), але є і народження нового життя (весна), є зло (маркерами якого виступає болото, мряка, холод), але є і добро (чистий прозорий сніг і така ж душа), є голодне та злиденне існування «на грані», а є й пасмуга світла як надія на краще життя. Лепківські сірі пізноосінні ландшафти є «тихими», тужливими, виражають жаль за тим, що вже сталося, чи за тим, чого ще не відбулося або й ніколи не відбудеться, вони окреслюють окремі риси авторської картини світу.

3.2.4. «Що там, за тією тонкою пластинкою скла?»: віконна призма в пейзажистичі Б. Лепкого

Персонажі модерністської прози часто дивляться на світ крізь шибку. Саме вікно має давню та глибоку символіку, пов'язану з ритуальними обрядодіями. Це — «символ ідеї проникнення, потенційних можливостей; свідомості, світлоності; отвору, через який здійснюється зв'язок людини із зовнішнім світом; зв'язку з потойбічним світом; надії, чекання»⁴⁶⁵. У фольклорі вікно називали «святим», бо його вважали чарівним отвором, який дає можливість здійснювати зносини з «білим світом»⁴⁶⁶, цією функцією воно уподібнювалося до ока.

За словами дослідниці модерністського феномену М. Яцкова О. Мельник, «вікно — це до певної міри привілейоване місце: воно здатне визначати межі, відкидати або пропонувати відкрити суміжний простір чи пройти до нього», воно відкриває глибини позареального і «через вікно герої зазвичай бачать те, що приховане в житті, тобто інший бік життя»⁴⁶⁷. У Яцкова, за спостере-

⁴⁶⁵ *Потапенко О.* Вікно [Електронний ресурс] / О. Потапенко // Словник символів / за заг. ред. О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. — К. : Редакція часопису «Народознавство», 1997. — 156 с. — Режим доступу : http://ukrlife.org/main/evshan/symbol_v.htm — Назва з екрана.

⁴⁶⁶ Там само.

⁴⁶⁷ *Мельник О.* Модерністський феномен Михайла Яцкова : канон та інтерпретація. — С. 145.

женням авторки, змодельований позавіконний художній світ має негативне забарвлення, віддзеркалює «ситуацію відчуження самотнього індивіда від інших людей, неприйняття дійсності, на яку він приречений»⁴⁶⁸.

У Лепкого світ за вікном має протилежні конотації: він манить до себе, розширює горизонти, контрастує із хатнім простором самотності. За тонкою пластинкою скла вирує життя, тоді як у хаті воно завмерло. Там, за вікном, затишно, пейзажі ваблять до себе безліччю образів, а в хаті млісно. Простір за вікном залюднений, а хатній — пустий. Вікно дарує надію, з ним пов'язане очікування (хтось звідкись може прийти, навіть із потойбічного світу), тоді, як у хату заходить єдина гостя — нудьга. Вікно світлоносне, хата ж повністю поглинає це світло, в ній панують сутінки. Як бачимо, для письменника віконна призма — це не просто один із модерністських художніх засобів структурування простору, це щось вагоміше, можливо, спосіб і ракурс авторського сприйняття навколишнього світу.

Через віконну шибку вразливий, хворобливий та обдарований естетичним чуттям хлопець заглиблювався і в зовнішній, і в свій внутрішній простір. Ще в ранньому дитинстві, коли недуга покосила маленьких сестер, а сам Лепкий захворів на фебру (лихоманка, пропасниця. — *М. Л.*), через заборону лікаря довелося ізольоватись од зовнішнього світу та його вражень. Тоді й залишилася єдина розрада — годинами просиджувати біля вікна, на ганку, спостерігаючи за ледь уловимими змінами в природі. «А все ж таки мене кортіло до вікон, — зізнається письменник у спогадах, — і, як тільки ніхто не бачив, я ліз з ногами на канапу у великім покою і дивився»⁴⁶⁹. Хотілося «простору, руху, вражіннь. Хоч малий, а все ж він чоловік»⁴⁷⁰. З вікна можна було чимало побачити й почути, тоді як у хаті кожна річ була знайома: «У хаті смеркається скоро. Тіні сідають по кутах, образи сіріють, двері скриплять, нудно так, аж млісно»⁴⁷¹. У свідомості письменника виникає контраст природного, «завіконного» світлоносного світу та присмеркового, хатнього, останній провокує негативні настрої.

Досвід ізольованості віконними шибками наклав відбиток на характер письменника: він гостріше, ліричніше, меланхолійніше, поетичніше й артистичніше сприймає образи природи, а все, що

⁴⁶⁸ Там само. — С. 144.

⁴⁶⁹ *Лепкий Б.* Твори. — Т. 2. — С. 332.

⁴⁷⁰ Там само. — С. 370.

⁴⁷¹ Там само.

бачить, перетворює на філософську рефлексію; одне слово, Лепкий через нестачу відкритого простору та спілкування навчився помічати ледь помітне, мікроскопічно мале, бо «все в'яже Бог, і в усьому є своя краса»: «Аж нараз око його падало на якусь гіллячку або на листок, що торчав перед ним, непорушно, або на пенюк деревини, розколеної вітром надвоє, що її прийшлося зрубати. Вдивлявся, і пенюк той, що він його не перший раз бачив, ставав якийсь інший, мов не той. Пенюк сам у собі, відірваний від саду й землі, не пенюк, а щось таке окреме, то жахливо велике, то майже непомітно мале. І невже ж це пенюк? Що таке дерево, листок, сад?»⁴⁷²

Як далі зізнається письменник у споминах, «питання ті Богвість звідкіля приходили до голови хлопчини й морочили її без тями. Хлопець боронився перед ними, відганяв їх від себе, мов настирливих комах, але годі! Тягнули його, як розбурхана хвиля, й несли на безконечне плесо невідомого»⁴⁷³. Через вікно письменник намагався проникнути у сфери трансцендентні, світ ідей. Оцей принцип двоїстості визначає лепківське сприйняття світу: за матеріальною оболонкою пейзажу чи окремих образів він дошукується глибокого універсального змісту, якогось «зерна», «есенції».

З вікна плило реальне життя до хати, Лепкий придивлявся до того життя, осмислював його, робив висновки, набирався досвіду. Події, люди, природа, переламлюючись через віконну призму, збагачували фантазію письменника, будили творчі імпульси та, зрештою, перетворювалися на художні образи, тобто переходили з однієї реальності в іншу, художню.

Це були «профільтровані», відсторонено (збоку) схоплені образи, подібні до тих, що їх ми сприймаємо в музеї під час споглядання картини чи перегляду фільму, бо віконна рама надає малюнку цілісності та завершеності; вона розмикає локус кімнати, створює простір здогадок. Позаяк знадвору ледь доносилися звуки, доводилося домислювати те, чого не давала дійсність. І Лепкий, обдарований поетичним, малярським, музичним хистом, повністю пірнав у цей світ, заселяв його образами своєї уяви, міфологічними та фольклорними персонажами. Там він, фактично, і жив, доки не підріс та не пішов до школи. А погляд на природу крізь вікно так і залишився.

⁴⁷² Там само. — С. 375.

⁴⁷³ Там само.

Персонажі його творів також задивлені у вікно, скляною шибкою вони відмежовуються од хатньої пустки. В оповіданні «**Небіжчик**» самотня вдова, чиє життя після смерті чоловіка зупинилося на мертвій точці, у вікні шукає розради, стимулу до подальшого спрямування. Вона спостерігає, як «зимовий сумерк падав на землю. Чорний дим шнурком піднімався угору та розпливався у мрачнім, сірім небі. Широкі, мокрі платки снігу, як з решета, сипались на землю і встелювали собою весь виднокруг. Від ліса зривався вітер і задував снігом дорогу»⁴⁷⁴. Ахроматичне чорно-біле пейзажне завіконне тло ніби намальоване сірим олівцем на білому аркуші паперу. Це глибоке надвечір'я, що переходить у ніч. У таку годину «непривітно було на світі, і сумно, і холодно. В таку пору чоловік найрадніше тікає в хату, біля печі, біля любої людини»⁴⁷⁵. Однак молодій вдові «<...> не було до кого втекти. Той, хто веселив її, пішов від неї, а дорогу до нього снігом занесло. Дістатись трудно»⁴⁷⁶. Образи сірої природи виступають психомаркерами душевного стану персонажа — глухого, монотонного завмирання й обледеніння. Однак вікно дає надію, звідти, з позавіконного світу, вона сподівається на прихід (проникнення) гостя («небіжчика»), і вікно — це той портал, що здатен перенести його з потойбіччя. Не випадково ж є вірування, що саме біля вікна стоять душі покійних, добрі ангели.

Погляд у вікно в цьому творі прочитується як протест проти того, що є насправді та чого вже не може бути, чого персонаж не може ніяк змінити. Це його спроба подолати межі цього світу, зазирнути в іншу реальність (можливо, у минуле, а може, в потойбічний світ). Під час пошуку світла, надії за вікном, у поле зору героїні потрапляють лише сумні завіконні пейзажі, що ще більше поглиблюють відчуття пустки й самотності.

Погляд крізь вікно є функціональним елементом у прозі Лепкого. Це один зі способів розширення, поглиблення простору, аж до безмежності, або навпаки — його звуження, стискання, закритості, ізольованості. Віконна призма — це також лімінальний простір проникнення у глибинні сфери макрокосму та мікркосму.

Віконна рама обрамовує фрагмент реальності у картину, а відсутність акустичного супроводу (або ледь вловимі звуки) створюють ефект камерної інтимності (коли душа з душею розмовляє).

⁴⁷⁴ Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 461.

⁴⁷⁵ Там само.

⁴⁷⁶ Там само.

За вікном персонажі шукають того, чого не дає їм дійсність, окремі образи навіюють потік асоціацій, думок, почуттів, мрій, спогадів, філософських рефлексій, емоцій, сюрреалістичних видив та «тіней минулого». Найчастіше погляд крізь віконну шибку овіяний флером самотності, безнадійного чекання, відчуження, протесту.

**3.3. КАТЕГОРІЯ ПАМ'ЯТІ, ПОВЕРНЕННЯ «НАЗАД»
У МОДЕРНІСТСЬКОМУ ДИСКУРСІ
Б. ЛЕПКОГО ТА М. ЯЦКОВА**

У художній творчості «молодомузівців» пам'ять має глибоке (за Агнешкою Матусяк, міфологічно-символічне) значення, вона невіддільна од самого процесу творчості митця, «за допомогою пам'яті він проникає до коріння, до істоти речей, сягаючи до того, що вже було, але не втратило виміру реальності. Одне слово: звертається до священної, жрецької ролі пам'яті як охоронниці сакральних цінностей. <...> В такій ситуації пам'ять є умовою духовного зв'язку поколінь і духовного зростання людини. Віддаляючись від теперішності, пам'ять дистанціює людину від того, що відбувається “тут і тепер”, для того, аби за видимим шаром пізнати інші сфери буття й інші космічні виміри. <...> Минуле в такій інтерпретації виступає як синонім глибини буття, до якого людина повинна зійти по “лилового мосту”, щоб, побороючи й відкидаючи себе в теперішності, стати “правічним у душі”, відкритим на найвищі сфери буття <...> і через оцей акт відродитися до майбутнього нового/відновленого життя»⁴⁷⁷.

Тут можемо також говорити про завжди живу «пам'ять природи», котра, за словами Олексія Чичеріна, є містком до вічного, безкінечного, таємного. Людина «тільки поверхово, загально і неповно проникає в живу пам'ять природи, а приховані її глибини не можуть не існувати, та вони таять мовчання»⁴⁷⁸. Аналізуючи творчість Тютчева, літературознавець зазначає, що «минуле незнищенне, <...> воно продовжує існувати, <...> в давно покинутих рідних місцях ми зустрічаємо невтрачений час»⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ Матусяк А. Химерний Яцків : модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова. — С. 28.

⁴⁷⁸ Чичерин А. Ритм образа : стилистические проблемы / А. В. Чичерин. — Изд. 2-е, расшир. — М. : Сов. писатель, 1980. — С. 162.

⁴⁷⁹ Там само.

Подібно до романтиків, модерністи шукають ідеал природної людини в минулому, туди втікають од суєти теперішнього і тривоги про «завтра». Вони прагнуть показати сучаснику те, що «було, прогуло й не вернеться ніколи»⁴⁸⁰, бо «інші тепер часи — інші люди»⁴⁸¹. Цю настанову найповніше реалізував у своїй творчості (прозовій, поетичній, мемуарній) Б. Лепкий.

М. Ільницький помітив у письменника постійне «повернення» до милих серцю картин дитинства, з яких його лірика черпала матеріал для творчого настрою, а також свою живильну силу. Літературознавець зауважив, що той «поетизував культ осені замість весни, старості замість юності, далекого замість близького, давнього замість теперішнього»⁴⁸². У Лепкого природа минулого перетворилася на особливий духовий екстракт, що акумулював у собі все гарне, святе, чарівливе, принадне. У споміні «Казка мого життя» автор ідентифікує себе із «мандрівником невтомним», що «за квіткою щастя через воду йшов і, безборонний, перед вовками втікав», «мисливцем мрій нездійснених», «рибалкою золотих рибок з дірявим неводом над безоднею існування», що «в осінній вечір біля холодної печі в чужій хаті присів і — розказує»⁴⁸³. Ефект казковості ще більше підкреслює розрив між бажаним (минулим, котре набуло статусу позачасового, вічного) і дійсним, оприявнює справжню трагедію неможливості повернення.

У житті письменника, де не одна буря прошуміла, не один грім перегримів, і війна, і чужина — «пройшло, прогуло, не забулося, лиш, мов звір у темному гаю, в пам'яті нашій заховалося»⁴⁸⁴, простір рідної природи та місць дитинства заховав у собі відбиток його колишнього «я», це та категорія, де є добро, «бо невже ж тільки злість силу має, невже ж у ній лиш лік на серця біль і на горе життя? У ній лиш ціль? А де ж Христос?»⁴⁸⁵ У сучасному світі митець, вгинаючись під тяжким тягарем власним і людським, «тих людей, що не озвірили ще...»⁴⁸⁶, не знаходить відповідних ліків на свої душевні недуги. Тому й повертає до минулого, де він був щасливим, а близькі йому люди жили згідно з

⁴⁸⁰ Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 445.

⁴⁸¹ Там само.

⁴⁸² Ільницький М. На перехрестях віку : у 3 кн. / М. М. Ільницький. — Кн. 1. — К. : Києво-Могилянська академія, 2008. — С. 490.

⁴⁸³ Лепкий Б. Твори. — Т. 2. — С. 446.

⁴⁸⁴ Там само. — С. 321.

⁴⁸⁵ Там само. — С. 319.

⁴⁸⁶ Там само.

Божими законами та у єдності з природою: «Хочу літам старим пісню молодості співати, голосом від зворушення дрижучим, хочу їм казку розказувати словами вірними й покірними, що ними молодість колись балакала до мене. Моє це слово рідне, не позичене. Виросло воно з землі і з серця, як колос пшениці і як зерно гірчиці, як зітхання наболілих грудей, за себе і за людей. З душі до душі промовляю, бо тяжко мені»⁴⁸⁷.

Автор дуже трепетно звертається до природи, намагаючись не сфальшувати перед нею, просить її відкрити для нього тайники пам'яті, бо його, колись така «бистра і крепка», знесиліла: «Лани подільські, широкі, хвилясті, як море, шумні і, як горе, сумні, синіми волошками закосичені, багряними маками, ніби каплями крові, покроплені, густою стернею в осінню днину наїжені, — допоможіть мені!»⁴⁸⁸ Письменник відчуває себе частиною природи, роду, народу, космосу: «Колись вас плуги моїх предків орали, здоровим зерном засівали, густі копи на родючих загонах клали. Не пізнаєте мене? ... Я ... ваш! Поможіть мені ви, дороги широкі, що мандруєте з села в село, від горя людського втікаючи, долі-волі шукаючи крізь непроглядну далечінь століть. Скільки моїх думок помандрувало вами в ранки рожеві, в підвечірні голубі години і в ночі задумані, сині, — думок нез'ясованих, як павутиння тонких, як стебелінка хитких, думок розмірених і недо-мірених, розвійних! Де вони?..»⁴⁸⁹ Він звертається до природи як джерела індивідуальної та колективної пам'яті, виражаючи жаль за безповоротно втраченим минулим, де люди черпали добро з природи, жили згідно з законами Божими й були, хоча не такими освіченими, але духовно багатими. Це жаль за втраченим спокоєм, за тою частиною власного «я», котра ще не зазнала тягара життя, а була вільною, промовляла без маски й фальшу. Спогад, прив'язаний до конкретного місця, надає йому вартості, мерехтить у пам'яті «як семибарвна веселка, як незабутня легенда», тому й здається Лепкому, що «<...> місяць ніде так не світить, як у Бережанах, і що ні один водопад так не шумить, як могутня каскада води на бережанських потоках, і що ніде так фіялки не пахнуть і солов'ї так не співають, як...»⁴⁹⁰

Лепкий наголошує, що колись слово було правдиве і не вибагливе, хати — наповнені дитячим сміхом та обсажені квітами,

⁴⁸⁷ Там само.

⁴⁸⁸ Там само. — С. 318.

⁴⁸⁹ Там само.

⁴⁹⁰ Там само. — С. 486.

і жили там люди природні, «<...> що без хитрощів лукавих крізь життя проходили. Трудилися, терпіли й любили. Трудилися без гамору, терпіли без стогону, любили без облуди...»⁴⁹¹ І хоч тепер люди, може, й кращі, мудріші, та душі в них малі, — стверджує письменник і задається питанням: «Де міра душі великої й малої? Де межа між гадками дитини й чоловіка, між хотінням їх, між явою і сном? Невже ж життя у краплині води менше цікаве, ніж у соняшній системі? Невже ж велич і малеч не межують вічно одна з одною!.. Їх в'яже Бог»⁴⁹². Так виражає Лепкий домінуючі ознаки модерністського світогляду, в якому немає чіткої межі між зовнішнім та внутрішнім, дійсністю та сном, ірраціональним і раціональним, минулим і сучасним, безмежною величиною й малізною.

3.4. ІДЕЯ НАВЕРНЕННЯ ДО СЕЛА І МОТИВ УТЕЧІ НА ЛОНО ПРИРОДИ У ПРОЗІ М. ЯЦКОВА, Б. ЛЕПКОГО

Всяка звірина і людина серед природи мовчки, достойно перебуває свій біль, журбу і горе. Тоді почуває вона, як земля і сонце витягає біль, як вона сама зі своїми сльозми паде в землю. Земля і сонце н'є наш плач.

Михайло Яцків. Горлиця

Як було вже зазначено, творчість «молодомузівців» формувалася в сецесійно-символічному руслі⁴⁹³ з його утомою та розчаруванням міською культурою, прагненням до першоджерел, захопленням природою, запереченням урбанізму⁴⁹⁴.

Дослідник львівської сецесії Юрій Бірюльов зауважив у творчості митців цього стилю нестримне «бажання повернутися до природи і прагнення перенести її форми до мистецтва, потребу романтичної втечі від міської цивілізації до гуцульських сіл у го-

⁴⁹¹ Лепкий Б. Твори. — Т. 2. — С. 445—446.

⁴⁹² Там само. — С. 446.

⁴⁹³ На це неодноразово звертали увагу такі літературознавці, як А. Матусяк та Я. Поліщук, а М. Ільницький підкреслив, що «ранній український модернізм, зокрема в його галицькому варіанті, вписується у рамки “сецесії” — літературно-мистецького стилю, що розвивався на зламі ХІХ—ХХ ст. <...>» (Ільницький М. У руслі сецесійности (синтез мистецтв у новелістиці Михайла Яцкова). — С. 147).

⁴⁹⁴ Поліщук Я. Сецесія в поезії «Молодої Музи». — С. 193.

рах»⁴⁹⁵. На думку науковця, ці тенденції були виразом ностальгії мешканців міст, переламом у суспільній та індивідуальній мистецькій свідомості, яка негативно реагувала на прозу міщанської екзистенції та гострі цивілізаційні контрасти.

Подібні процеси в духовному житті межових епох фіксують і автори колективної монографії «Естетика природи». Костянтин Долгов зазначив, що «чим складнішим, напруженішим стає життя людини в сучасному суспільстві, тим частіше вона звертає свої погляди до природи та культури, намагаючись знайти у них хоч якусь полегшу від тяжкої праці, безцільного існування, гармонію і красу, втрачені у далекі та зовсім близькі часи»⁴⁹⁶. На думку дослідника, у такі напружені історичні періоди спостерігаємо за поверненням до першоджерел: незайманої природи (туди, де вона ще збереглася чи існує в ідеалізованому вигляді), до неспотвореної культури, мистецтва, релігії, філософії, а «всі оці “назад” символізують рух людини до себе самої, свого самопочуття, свідомості та самосвідомості»⁴⁹⁷. Та й загалом, «тенденція повернення до джерел свідчить про кризу історії, філософії, мистецтва, науки та культури»⁴⁹⁸.

Зауважимо, що кінець ХІХ — початок ХХ ст. є саме таким «переламовим», «межовим» періодом, коли людина гостро відчувала свою безмежну велич (вона — макрокосм, цілий Всесвіт для безкінечно малих величин) та малізну (вона мікркосм — «мисляча тростина», одне з творінь природи, порошина, атом у Безкрайому Всесвіті). «Людина ніби зависає поміж двох безодень, і ось цю вихідну відсутність опори вона весь час відчуває: тривога, нудьга, невпевненість є її звичними станами»⁴⁹⁹, — стверджує автор підручника з філософії В. Петрушенко.

Натурфілософські погляди письменників-модерністів близькі до романтичних. За словами Л. Петрухіної, у романтизмі «природа є свідомством існування Бога: його величі, краси і безмежності; вона існує тільки як “відбиток”, “тінь”, “символ”, “знак”,

⁴⁹⁵ Бірюльов Ю. Сецесія у Львові [Електронний ресурс] / Юрій Бірюльов // Незалежний культурологічний часопис «І». — 2003. — № 29. — Режим доступу до журн. : <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/biruliov.htm> — Назва з екрана.

⁴⁹⁶ Естетика природи [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/1994/Aestet_prir.pdf — Назва з екрана. — С. 4.

⁴⁹⁷ Там само. — С. 5.

⁴⁹⁸ Там само.

⁴⁹⁹ Петрушенко В. Філософія : навч. посібник / В. Л. Петрушенко. — Львів : «Новий Світ — 2000», 2006. — С. 134.

“слово”, що виражає існування трансценденції»⁵⁰⁰. Себто романтизм передбачає деїзм, а «деїсти, — за словами американського екофілософа Родеріка Неша, — повністю ґрунтували свою віру на ідеї існування Бога, звертаючись за поясненнями до природи. Навіть більше, вони розглядали дику природу як чистий прояв самої творчої натури, спеціальним призначенням якої було виступати найчистішим середовищем, через яке Бог показує свою силу і велич. Істина найбільш переконливо виявлялась у незаселених місцях, тоді як у містах і селах люди були зайняті працею, яку послав їм Бог»⁵⁰¹. Од романтиків модерності успадкували й естетику благородності дикого життя (природної людини⁵⁰²), тобто примітивізм⁵⁰³. Особливо поетизували дику⁵⁰⁴, незайману природу, світ сакральний, «тишину тайн», де духи творять «урочища своїх містерій, дику красу свого життя». Такий простір протиставляли топосу міста, де втрачався зв'язок поколінь, «дух предків», а «юрба мандрівних святокрадців» безчестила святині, вбивала їхню красу, бо «цивілізація випереджує природу, прискорює розвій і живо наокуп сипле нові трупи...»⁵⁰⁵

⁵⁰⁰ *Петрухіна Л.* Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект). — С. 8.

⁵⁰¹ *Нэш Р.* Дикая природа и американский разум [Електронний ресурс] / Родерик Нэш ; [сокращ. пер. с англ. С. Колос, В. Борейко]. — К. : КЭКЦ, 2001. — 204 с. — Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Nash/index.php — Назва з екрана.

⁵⁰² За образом первісної людини, варвара в літературі закріпилися такі якості, як виняткова сила, чуттєвість, еротизм, твердість, змішана з невинністю і вродженим благородством.

⁵⁰³ У монографії «Дикая природа и американский разум» Родерік Неш стверджує: «примітивісти вірили, що людське щастя і добробут прямо залежать од ступеня цивілізованості. Вони ідеалізували культурні вияви, найближчі до дикості та попередньої епохи, в якій, як вони вірили, кожна людина була простішою та кращою» (*Нэш Р.* Дикая природа и американский разум).

⁵⁰⁴ Р. Неш уточнив, що поняття «дикості» досить відносно, навіть амбівалентне. На думку дослідника, воно суб'єктивно забарвлене і передбачає емоційно-оцінний фактор: із одного боку — це таємничість, ворожість і загроза, з іншого — миролюбна краса. Була запропонована концепція спектрів, згідно з якою, на її крайньому полюсі — повністю незаймана природа, а на протилежному — цілковита цивілізація. Розрізнення цих двох крайностей (антиподів) передбачає змішання спектрів у різних пропорціях, що й визначає характер території. У центрі спектра міститься сільська чи пасторальна місцевість, що виявляє баланс сил природи та людини (*Нэш Р.* Дикая природа и американский разум). Саме від цього умовного поділу відштовхуємось у монографії, вживаючи термін «дика природа».

⁵⁰⁵ *Яцків М.* Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. — С. 461.

У природі письменники помежів'я століть крізь матеріальну мінливу оболонку відчитували вічні й незмінні істини (Добро, Красу, Правду, Справедливість, Гармонію), а також «шукали символічних еквівалентів для вираження духовних субстанцій»⁵⁰⁶.

Молоді люди покоління fin de siècle у «підлій тюрмі міських мертвих мурів»⁵⁰⁷ відчували себе заблуканими, як житні колоски, принесені з далекого поля, з-під вільного синього неба, тому тонко й глибоко переживали біль природи як свій власний. У творі Яцкова «В лабетах» клен, що опинився в лабіринті сірих мурів і приречений на таке життя (звільнити його може хіба що смерть, чи пізноосіннє, зимове забуття), імпліцитно нагадує молоде покоління (таку ж осінню зелень, що виросла несвоєчасно): «В закутку між сірими мурами схилився клен у вигляді крилатого змія, що ніби прагнув вирватися з неволі і полетіти в світ, кинувши проклін. Іней вкривав галуззя, зелені листки, що виросли восени, відтавали, падаючи по кілька разом, а ранок цілував їх на прощання, всміхався, блищав на вітах. Листя і сльози падали на землю і зітхали»⁵⁰⁸. Образ зів'ялого листя, як і в творчості Франка, виражає ідею життя, що не відбулося у своїй повноті, символізує несправджені мрії. «Гине молоде покоління серед холодної осені»⁵⁰⁹, — констатує Даниш, а пейзажний образ обмерзлого листя якнайкраще розкриває природну й людську драму.

Для людини зламу ХІХ—ХХ ст., що пересувалася попри зовнішній світ «з пильною увагою, вигостреним змислом, з враженням хвилі», апокаліптичним прочуванням, нудьгою та неспокоєм, спілкування з природою було джерелом щастя й забуття, адже «люди без світла любові до народу і природи блукають по манівцях і губляться в сітях перехресних стежок»⁵¹⁰.

У «Горлиці» Яцків зізнається: «Згодом полонила мене природа, я вглиблявся в поодинокі твори, висиджуючи довгими хвилями коло самотньої дикої квітки, стежив за життям комахи між корінням трав і думав над первісним чоловіком серед дівичого пралісу. Поодинокі села і малі животики займали мене не раз так, як би в них крилися тайни вселенного значення і мого ок-

⁵⁰⁶ Матусяк А. Сецесійний курс письменників «Молодої Музи». — С. 41.

⁵⁰⁷ Яцків М. Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. — С. 451.

⁵⁰⁸ Там само. — С. 785.

⁵⁰⁹ Там само.

⁵¹⁰ Там само. — С. 440.

ремого естествознання. Залюбки внизувався я в сей дрібновидий світ, якби в нім невидима рука закрила своє одинокє щастя і забуття, правди й краси»⁵¹¹.

«Молодомузівці» не просто проголосили гасло «назад до природи», як це вже робили романтики, вони захотіли по-новому її відчути й зрозуміти (через свідомість дитини, яка сприймає світ неупереджено, без маски чи так, як первісна людина, дикун, за яким закріпилися такі якості, як виняткова сила, чуттєвість, еротизм, змішані з невинністю і вродженою шляхетністю).

Особливу модель відносин, що склалася у природі, на засадах цілковитої свободи, модерністи проєктують на людський світ⁵¹². Наприклад, у повісті Яцкова «Блискавиці» вільні стосунки мертвих та живих постатей у природі є для центрального персонажа Юра Криси зразком свободи людських взаємин, без тяги до особистої власності, матеріальної «укоріненості». Письменник вибудовує свою модель «природної» людини. Це не дикун, варвар, а високоосвічений інтелігент, митець із широким духовним обрієм. «Природний» порядок у нього не передбачає робінзонізм, а корелює із внутрішньою сутністю людини, її натурою, характером. По-справжньому природний у нього той, хто вміє свobodно й без маски (у різних виявах: соціальної, вікової, сімейної, навіть одяг чи власне тіло потрактовано як маску, ідеал модерністів — «гола душа»⁵¹³) задовільняти свої потреби. Свобода у природі прямо співвідноситься із психофізіологічною, екзистенційною свободою. Себто Яцків удається до широкого філософського осмислення цієї категорії.

Для митця любов до природи є мірилом і критерієм справжності самої людини, її внутрішньої суті. Тому Юр Криси із повісті «Блискавиці» вже з перших хвилин знайомства прямо запитує своїх подруг, як вони ставляться до природи і до людей, бо, на його думку, «не легко найдеш такого, що в душі народа і природи чув би свою душу»⁵¹⁴. І залежно від відповіді, моделює собі їхні портрети. «Взагалі я не сотворена до міського життя... Так би

⁵¹¹ Там само. — С. 509.

⁵¹² Перегук із натурфілософськими ідеями письменника-символіста Моріса Метерлінка, у творчій спадщині якого є ґрунтовні філософські трактати й есеї про життя бджіл, термітів, у яких природний світопорядок порівнюється із людським.

⁵¹³ Podraza-Kwiatkowska M. «Naga dusza» i «epoka munduryw». — S. 297—313.

⁵¹⁴ Яцків М. Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті. — С. 440.

пішла десь полями, лугами, далеко світами, аби лиш не видіти міста...»⁵¹⁵, — жаліється Крисі гуцулка Ольга, і він відповідно одразу резюмує: «Се зовсім інша, глибша душа»⁵¹⁶. Сам Юр Криса любить весну з її багатством барв, пробудженням життя, мінливістю, а хворих і смерті не любить. Його подруга Альва навпаки — повністю зимова натура (акцентована блідість шкіри, постійні роздуми про смерть), її сіре, одностайне життя нагадує зимовий відпочинок або сплячку, вона «така собі звичайна, сіра, скучна людина»⁵¹⁷, «непоказна, без життя, не мала принад краси ні гріху»⁵¹⁸, «була холодна, як вечір довкола»⁵¹⁹. Себто топос (природа) й антропос (людина) для Яцкова є дуже близькими; самі ж елементи суб'єктивно сприйнятої природи є характеро- й портретотвірними конструентами.

Природа в осмисленні «молодомузівця» — це простір творчості, роздумів, тиші й самоти: «Малий покій давить душу, — зауважує Криса. — Мені здавало би ся все, що я в тюрмі і стіни потріскають від мене на сто вітрів. <...> Знаєте, я син люду і природи. Я розумію і відчуваю природу, але люблю бути серед неї лише сам. Найлюбіша людина в хаті була би для мене завадою серед лісових дум. Як я серед природи сам, тоді зливаюся з нею в один світ...»⁵²⁰ Ключове слово у цій цитаті «зливаюся», саме воно окреслює модель природолюдських взаємин модерністської прози (вміння відчутти себе мікроскопічно малою чи безмежно великою частиною спільносвіту).

У творах Б. Лепкого також наскрізною ниткою оприявлено контраст між людиною природною (давньою, сільською) та сучасною, міською. У цій конфронтаційній моделі письменник обирає золоту середину між крайньою дикістю та цілковитою цивілізацією — *село*, як врівноважувальну ланку між цими двома полярними спектрами. Висловлює думку, що «знудження» світом продукує переважно міський простір, котрий «виснажує чоловіка, робить його подібним до паперового цвіту, без аромату і без привабу життя. Дійсно, мешканці міст, — розмірковує персонаж оповідання “**Старий двір**”, — особливо великих, шукають радості не там, де треба, а куди їх тягне уява. <...> Невже ж воно

⁵¹⁵ Там само. — С. 451.

⁵¹⁶ Там само.

⁵¹⁷ Там само. — С. 422.

⁵¹⁸ Там само. — С. 423.

⁵¹⁹ Там само. — С. 445.

⁵²⁰ Там само. — С. 428.

добре і здорово? Ніяк ні! Мрії Рескіна й Куліша про хуторний устрій мають багато дечого доброго за собою»⁵²¹. Особливо загострюється потреба відчуження од міста (або словами Лепкого «столиці й заграниці»), коли персонаж уже не молодий, бо «поки був молодий, не думав про те, але тепер, як п'ятдесят за плечима, чує, що мати-природа гнівається на свого марнотратного сина. Треба вертати до неї, як не на все, то хоч два-три місяці щороку, тоді, як вона в повному розквіті своїх невмирущих сил»⁵²².

Лепкий трактує повернення від давнього буйного міського життя до природи — свого коріння, «родинного гнізда», як *оздоровлення од зіпсуття*, глибоке занурення у свою внутрішню природу. Це пошук того живильного субстрату, своєї «батьківщини» (у Франка ця проблема висвітлена в однойменному оповіданні).

В оповіданні «**Мій товариш**» Лепкий виводить тип такої «оприродненої» людини. Це Платонід Якимчук, шкільний приятель наратора, що заховався у далекому подільському селі «перед світом та перед минувстю <...>»⁵²³. Уже при першій зустрічі дізнаємось, що *колись* це був «перший гуляка і наймоторніший молодець із цілого нашого товариства»⁵²⁴, далі йде згадка про сутичку із поручником, якому той «розчерепив лоб, як маківку»⁵²⁵. Вибудовується ретроспективний портрет теперішнього пароха. Через перцепцію спостережливого наратора, акцентовано зміни, що відбулися у «конституції» (себто зовнішності та характері) того чоловіка, що «*колись* (курсив у текстах Лепкого тут і надалі мій. — М. Л.) не опустив жодного празника, жодної вечірки, що в легкій товариській розмові з жінками знаходив стільки принади, що з міста не хотів до родичів на село навіть на день-два показатися»⁵²⁶, а «в здобутках зовнішньої культури видів весь чар життя»⁵²⁷.

Лепкий підкреслює: «...той чоловік стоїть *тепер* переді мною в довгій, як пустельник, рясі і в капелюсі, як старий пасічник, та

⁵²¹ Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 527.

⁵²² Там само. — С. 408.

⁵²³ Там само. — С. 495—496.

⁵²⁴ Там само. — С. 495.

⁵²⁵ Там само. — С. 498.

⁵²⁶ Там само. — С. 496.

⁵²⁷ Там само.

ще з каняркою в руках»⁵²⁸, а далі, в задушевній бесіді, оприявнює нові, не відомі досі нараторові складові характеру: ліричність, поетичність, дбайливо-господарське ставлення до рідної землі. Ось як Платонід висловлюється про, здавалось би, зовсім буденну річ — сад, де він весняними вечорами просиджував на лавочці: «Скажи сам, що варте село без саду та ще подільське? Тут тобі і птаха заспіває, і бджола забринить, тут тебе огорне пахуча пестлива тінь. <...> Кожне дерево жиє і говорить до тебе. А скільки шепоту, як вітер повіє, кільки тривоги, щоб не було бурі. Послухай. <...> — От, коли б ти не їхав із міста, то зрозумів би, що кожне дерево надслухує в цей момент, з якого боку вітер віє та питається одно в другого, яка ніч буде і чи мож спокійно спати. Але де вам до того! Вам електрика, самоходи, штука, газети... Марнотравні сини!»⁵²⁹ Тут оприсутнено архетипний образ *саду як раю* (для міських жителів втраченого, а для Платоніда — віднайденого) та як *топос душі* самого наратора.

В оповіданні Б. Лепкого «Мій товариш» після самовбивства молодого поручника (суперника за серце молоді пані), персонаж зізнається: «Не було тривоги, яка не мучила б мене, не було страху, який не сходив би на мене, не було такого зворушення, яке не трясло б моєю душею. Іноді приходив спокій, не спокій, а тупа, глуха, німа й сліпа байдужість на світ, на людей, на себе, на всьо. А за нею нудьга безконечна»⁵³⁰. Шукав і не знаходив «розривки», дійшов до «порогового» моменту: «Я жив десяти раз, ділився на кількоро, бував у кількох місцях рівночасно, умирав безнастанно і не міг умерти...»⁵³¹ Та природа і Бог вирятували його від любовної недуги і Платонід захоплено констатував: «Від трьох літ голова мене не заболіла»⁵³². Він «<...> перебув той великий проклін, який кидає природа на своїх марнотравних дітей, на тих, що виреклися її і пішли шукати інших богів»⁵³³. Персонаж вернув до неї, у покорі, як «марнотравний» син: «Не в санаторіях і в лічницях, куди мене висилали, але в нашім глухім подільським лісі, куди я поїхав на відпочинок, прийшов я до себе. Тут, у хаті побережника, сидів я, як у пустельні <...>. Тут не чув я іншої пісні, крім пісень лісових птиць, іншої музики, крім

⁵²⁸ Там само.

⁵²⁹ Там само.

⁵³⁰ Там само. — С. 505.

⁵³¹ Там само. — С. 505—506.

⁵³² Там само. — С. 506.

⁵³³ Там само.

шуму дерев, інших гостей, крім сарен і зайців, що приходили із гушавини на недалеку поляну. Я почав їх слухати і розуміти, почав читати з тої великої книги мудрості, що зветься природою; вона мені подала ліки і привела до здоровля. Нині я зрівноважений чоловік і, мабуть, ніщо не в силі викинути мене з тої рівноваги»⁵³⁴. На лоні природи роздвоєна, розділена на безліч психологічних станів особистість набуває повноти свого ества. Л. Петрухіна підкреслила, що «для “хворих” і змучених світом модерністських душ природа була “терапевтичною вартістю”. <...> З бруківки вулиць і площ, з п’янкої атмосфери кав’ярень модерністів тягнуло в “города духу” (Б. Лепкий) та на “польові стежки” (Л. Стафф)»⁵³⁵. Так утверджується у їхній прозі філософія опору й безсилля, надії та безнадії.

Навернений до природи, Платонід відчуває її як частину власного «я», живе її сезонно-добовим ритмом, у селі, серед добре знайомих людей, розуміє свою значущість (на відміну од міської периферійності). У кожному відтинку природного життя вловлює принади, відчуває те, що діється на землі, які зміни приносить кожна днина, кожна хмарка на небі. І наголошує, що «то не менше цікаве від взаємин двох держав, що хитаються між миром і війною»⁵³⁶. У жнива Платонід надслухає бренькоту кіс і шелесту стебел, що кладуться на перевесло; навіть кожна квітка у городі та городці для нього має щось нового, щось індивідуального. Він добре знається із тим життям і любить його, а тому не має часу нудьгувати, бо кожна днина і година приносить безліч новин.

Так глибоко, тонко розуміючи й відчуваючи природу, Платонід Якимчук перебудовує свою етико-естетичну шкалу цінностей, змінює ставлення до людей, навіть до їжі: з міського мисливця-хижака («ви, міські люди, належите до “м’ясоїдних звірів”. І нігті так стружете, як шпони у вовків або у яструбів»⁵³⁷), за яким міцно прикріплений тип «психоманіпулятора» (визначення Лариси Каневської), він стає травоїдним (у прямому значенні цього слова, бо не вживає м’яса: «Це, на мою гадку, не годиться з культурною місією чоловіка відбирати живим сотворінням життя і їсти їх»⁵³⁸), а у спілкуванні — простим, відкритим, без маски

⁵³⁴ Лепкий Б. Твори. — Т. 1. — С. 506.

⁵³⁵ Петрухіна Л. Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект). — С. 9.

⁵³⁶ Там само. — С. 507.

⁵³⁷ Там само. — С. 498.

⁵³⁸ Там само.

(«Але ти не гнівайся на мене. Я не зі злого серця. От так привик говорити те, що думаю, або нічого не говорити»⁵³⁹).

У діалозі двох давніх приятелів, овіяному спокоєм надвечір'я, вибудовується низка аргументів pro і contra міського (контекстуальними синонімами до нього є культура, цивілізація) та «хутір-ного» (лексему «хутір» тут ужито метафорично, мається на увазі віддалений од міста) способів життя. Письменник не посідає якоїсь чітко визначеної позиції, він не заперечує і не відкидає здобутків цивілізації, не акцентує на «розірваності» зв'язку природи й культури, а просто підкреслює думку: у молодості місто приваблює, захоплює у свій калейдоскопічний вир, а от зрілість і старість шукає спокою, затишку, примирення зі світом та собою (витворення із «homo duplex» цілісної, гармонійної особистості), простору до самозаглиблення, (пере-)осмислення свого життя, пошуку власного «я», тому місто для персонажа стає «чужим».

У перцепції «людини природної» місто — це «товкітня», «пекло», де побіч часописів, книжок, товариства, театру, штуки, немає головного — життя. Адже «замість природи, замість вдоволення, яке вона чоловікові дає, ви зробили собі свій власний, штучний світ і хочете, щоби він вам дав щастя. Ніколи. Звідти у вас стільки молодих старців, стільки людей, знеохочених до світла і до життя, стільки всяких неврастеників та абера-тів, стільки самовбийників»⁵⁴⁰, — заявляє Платонід. «Мусять же бути міста, — наполягає з іншого боку персонаж-оповідач, — бо вони є осередками культури, вони є верстатами поступу»⁵⁴¹. Однак оце слово «поступ» викликає хвилю обурення у сільсько-го співбесідника, усі надбання цивілізації він рад би обміняти на «сільський здоровий воздух, за добрі зуби і кріпкий жолудок, за той спокій, якого у місті навіть у монастирі не найдеш»⁵⁴². Без цих благ, на думку Платоніда, «люди обходилися б дуже добре, якби їх та твоя чудесна культура не порозганяла на чотири вітри: сина від батька, доньку від матері, мужа від жінки»⁵⁴³. Себто цивілізована людина — це людина самотня і відчужена, але зовсім не «культурніша» від людини «природної», бо ніякий поступ, як стверджує Платонід, не дає відповіді на основні питання про наше життя, про його призначення та ідею, ніякий прогрес не може уберегти людину од біди, кривди

⁵³⁹ Там само.

⁵⁴⁰ Там само. — С. 499.

⁵⁴¹ Там само. — С. 498.

⁵⁴² Там само. — С. 499.

⁵⁴³ Там само.

і визиску. Або часописи, без яких сучасний чоловік просто дихати не може, «кормлять» людей лише добірною «брехнею, сплетнею, злобою та бабськими новинами»⁵⁴⁴. І «чи ти від того будеш мудріший, кращий та ліпший? <...> Чи ти з того робишся кращим, чи по прочитанню такої часописі почуваш себе благороднішим? Де там»⁵⁴⁵. Те саме стосується і медицини, що скоро вийматиме мізки і серця та випускатиме у світ таких порожніх людей. Цивілізовані міщани, обсновані, як павутинням, етичними приписами: «так годиться, а так ні», зрештою, перестають бути людьми. Спостерігаючи у залізничному вагоні за «молодою, марною панею», котрій якась «мрака душевна, якась чорна хмара болю» закрила весь світ і від цього та «плаче довго, безнастанно, гірко»⁵⁴⁶, персонаж помічає, як «і справа, і зліва, і з насупротив глядять на неї чужі людські очі, недобрі, що їм перервала тупий, бездушний спокій або ошумілу дрімку»⁵⁴⁷. Він і сам «рад би взяти її сплаконе обличчя в свої долоні, пригорнути до себе і спитати, чого вона плаче»⁵⁴⁸, та йому *не годиться*: «Се ж чужа людина, а до того жінка»⁵⁴⁹. Тому змушений дві години слухати «її гарячого, непотішного плачу»⁵⁵⁰, — така то культура, «з її мудрим, етичним, людським “годиться — не годиться”»⁵⁵¹. Супроти цієї «бездушної» культури стоїть людина «природна», котра дотримується Божих заповідей (не випадково персонаж — сільський філософ-священик) та «добуває добро із землі». Пастор закликає співбесідника до «природного» навернення, руйнування старої культури та вибудування нової⁵⁵²,

⁵⁴⁴ Петрухіна Л. Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект). — С. 500.

⁵⁴⁵ Там само.

⁵⁴⁶ Там само. — С. 502.

⁵⁴⁷ Там само. — С. 501.

⁵⁴⁸ Там само. — С. 502.

⁵⁴⁹ Там само.

⁵⁵⁰ Там само.

⁵⁵¹ Там само.

⁵⁵² Есхатологія розпачу перед руйнуванням цінностей присутня і в повісті «Веселка над пустарем». Вона вписана в модерністську опозицію «село — місто» та стосується «змашинізованого чоловіка». Довга промова Кирикучки, сільського глитая («се ж не хлоп, а прямо якийсь хлопський демон, дух землі в своїм роді» (*Лепкий Б.* Твори. — Т. 2. — С. 292), виражає ідею, що «<...> колись машина працю чоловікові відбере і схоже його в машину переробити, без власної волі, без радості з праці, без того вдоволення, яке нам нині дає природа» (Там само). А відтак «усе, за що боролися цілі покоління, за що кервавилися народи в війнах, революціях, бунтах, весь гуманізм і ре-

де люди будуть жити на волі: «дихати, їсти, сміятися, як Бог приказав»⁵⁵³.

Мотиви «верхів і долин», втечі на лоно природи були популярними у тогочасній українській літературі⁵⁵⁴.

У творі М. Грушевського «**Предок**» герой-самітник утікає од культурного життя («з шумливої, галасливої гостини, повної всякої напруженої ненатуральності, вимушеності, нещирості»⁵⁵⁵) на лоно природи («до себе», «додому»), а звідти (через особливе втаємничення біля багаття) — у глибину віків, тисячоліть, аж до первісного дикунства; осягає блаженного стану «істоти, якій нічого не треба, нікуди не треба, і ніщо її не жене й не пригадується»⁵⁵⁶. Він переживає хвилини тиші та спокою в лісовому без-

несанс ляже на асфальтованих дорогах, а якась велетенська автоматична колісниця перекоотиться туди. Картина гідна Дантового пекла, велична, грізна, страхітна...» (Там само).

⁵⁵³ Лепкий Б. Твори. — Т. 2. — С. 500.

⁵⁵⁴ До природного навернення закликали «молодомузівці» Б. Лепкий («Дочекався», «Мій товариш», «Старий двір»), М. Яцків («Блискавиці», «Горлиця», «В лабетах», «Доля молоденької музи»), а також М. Коцюбинський («В дорозі»), О. Авдикович («Чудесна сосна»). На морально-етичну вартість етноприроди звертав увагу Г. Хоткевич у повісті «Довбуш», О. Кобилянська в новелі «Час». В. Зушман наголосив: «Універсальність мотиву верхів і долин та його похідних на західноукраїнському літературному ґрунті полягає в тому, що він дозволяє авторові накреслити для своїх героїв, а отже, і читачів, шлях до пошуку самих себе, свого місця в суспільстві, можливості вирватися з лабет буденщини і консерватизму провінційного життя (“Іван Медвідь”, “Для брата”, “Звичайна історія”, “Скапи”, “Підписався”, “Босий” Б. Лепкого). Психологія “людей долин” виявляється у меркантильно-дрібновласницьких інстинктах, жорстокості, пияцтві, брехні, небажанні позитивних суспільно-культурницьких змін у житті громади і страх перед цими змінами. І навпаки — психологія “людини верховин” характеризувалася винятковою чуттєвістю і піднесеністю, вона не здатна і водночас не бажає миритися з соціальним і духовним гнітом — це творча особистість “нового часу”. У Б. Лепкого подібна сюжетно-образотворча парадигма проглядається в оповіданнях “Настя”, “Дочекався”, “За що?”, “Образ» (Зушман М. Дискурс малої прози Богдана Лепкого та західноукраїнська малоформатна новелістика кінця XIX — початку XX століття. — С. 64). Слушно зауважив М. Зушман, що конфлікт, який, як правило, наростає між носіями обох типів світогляду (верховин і низин), носить в основному екзистенційно-онтологічний характер (Там само. — С. 65).

⁵⁵⁵ Грушевський М. Предок / Михайло Грушевський // Українська новелістика кінця XIX — початку XX ст. : оповідання, новели, фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / упоряд. і прим. Є. К. Нахліка ; вступ. ст. І. О. Денисюка ; ред. Н. Л. Калениченко. — К. : Наук. думка, 1989. — С. 313—314. — (Бібліотека укр. літ. Дожовтнева укр. літ.).

⁵⁵⁶ Там само. — С. 314.

людді. Як мала дитина тішиться, що людське обличчя, людське слово, людський звук не перебиває його тихої розмови з лісом, і що ніхто третій не стоїть між ним й «дохресним життям»⁵⁵⁷. У його сприйнятті топос лісу (дикої, первісної природи) маркований позитивними смислами; він акумулює символічне значення наведеного раю і корелює з ідилічно-ідеальним простором фізичного й психологічного комфорту.

Спілкування персонажа з природою проходить на рівні інтуїтивно-чуттєвої фіксації роздрібнених вражень, загострення фізичного зору й «ока уяви»: «Воно (навколишнє життя. — *М. Л.*) розмовляє зо мною тихим шумом лісу, мурмотінням потоку, криком птахів, подає знаки світлотінями хмар, ледве помітними рухами трави й гілляк. Все се, не приглушене, не перебите крикливим голосом чоловіка, промовляє так виразно, так незвичайно вимовно усій моїй істоті»⁵⁵⁸. Локальний геотопос у перцепції автора й персонажа набуває химерно-фантазійних рис: живе, звучить, розсіює тепло і світло («Але від часу до часу, як рука пересувається по струнах, — пролітає удар вітру, видобуваючи сильніші звуки, які зливаються в енергійну фугу. Вона звучить іще хвилю йому вслід, поки не розпадеться знову на окремішні мелодії, які веде кожне дерево зокрема, і місце розбудженого рокоту заступить знову сей монотонний, тихомирний шум»⁵⁵⁹). Музичний пейзаж тяжіє до пуантилізму й поліголосся: кожне дерево грає свою мелодію, а вітер, як добрий композитор, збирає їх до купи в один артистичний твір — фугу (алюзія до картин М. Чюрльоніса «Шелест лісу», 1904, «Ліс», 1906 та 1907, «Фуга», 1908). Земний ритм життя природи вливається в загальний космічний колообіг. Візуальний ряд природних образів також підсвічено засобами імпресіоністичної поетики («Сонячне проміння вривається в прогалини незвичайно ясними, яскравими ударами, від яких запалюється лискучим блиском все, що стрічає воно на дорозі, — зелена хвоя ялиць, сіра кора гілляк, червона застілка старої хвої на землі, а краплі роси й зерна піску світять посеред того сяєвом самоцвітів — горять, згорають і гаснуть у млі ока, поки я проходжу коло них»⁵⁶⁰). «Шаленство кольорів, пахошів, форм» на словесно-малярській картині творить магічно-міфологічну єдність буденного, реального й ідеального, фантастичного, миттєвого й вічного, сакрального й секуляр-

⁵⁵⁷ *Грушевський М.* Предок. — С. 312.

⁵⁵⁸ Там само. — С. 312–313.

⁵⁵⁹ Там само. — С. 313.

⁵⁶⁰ Там само.

ного. Людина — Природа — Космос творять спільний континуум: «Тішуся сяєвом сонця, темними тінями лісу, ніжним дотиком повітря, міцною відпорністю ґрунту, тишею рослинного царства, різкими криками птахів. Зливаюся єством з сим безмежним життям, п'ю сонце і вогкість, розпростираюся в безмежні простори, вриваюся невидними коріннями глибоко в лоно матері землі і з її глибин тягнуся в світяну далечінь, щоб зв'язати в один міцний узел сю сиру, повну родючої сили масу з сонцем, повітрям, безкраїми хмарами, з джерелом світу, життя, огня і руху»⁵⁶¹.

Проте втеча від «безвихідно-складного й болючого життя»⁵⁶² для персонажа є лише тимчасовою. Через сновізію змученого, ослабленого, голодного первісного чоловіка, що марить стихійно простими речами, автор доводить героя до усвідомлення вартості «культури й поступу». Тому після короткотривалого перепочинку мандрівник з новими силами повертається додому, «бажаючи насамперед вдоволити свою жадобу ввійти в життя, злитися з ним, взяти в нім свою пайку»⁵⁶³. Як і персонажі Франкового пленеру (Євгеній Рафалович у «Перехресних стежках», Борис у «Не спитавши броду» чи в «Дріаді»), герой «Предка», побувавши «в гостині в природи», з новими силами повертається в «сеї повний безконечного страждання, але й безмірної привабливості світ...»⁵⁶⁴ до «життєвої праці серед обставин культурного життя, в сучасному світі ідей»⁵⁶⁵.

3.5. «ВХОДИМО В КРАЇНУ ВЕЛИКОЇ ПРАВДИ, ЩО АЖ У КАЗКУ ПЕРЕХОДИТЬ»: ПРИРОДОЛЮДСЬКИЙ СПІЛЬНОСВІТ В ОПОВІДАННІ ВОЛОДИМИРА БІРЧАКА «НА ВЕРШКИ КАРПАТ»

Подібно до Грушевського, Яцкова чи інших тогочасних письменників, до природного навернення закликає і В. Бірчак у подорожній «замітці» «**На вершки Карпат**» (зі збірки «Золота скрипка», 1937). На думку літератора, лише у відлюдних місцях можна знайти справжній спокій. Для Лепкого таким простором свободи було село, де гармонійно сплелися ознаки дикості та

⁵⁶¹ Там само.

⁵⁶² Там само. — С. 314.

⁵⁶³ Там само. — С. 317.

⁵⁶⁴ Там само. — С. 318.

⁵⁶⁵ Там само.

культури. Ідеал Бірчака (як і О. Авдиковича) — крайня, первісна дикість, без будь-яких ознак людського втручання. «Ми у країні без людей, — зауважує мандрівник. — Ніхто нас не стрічає, ніхто з нами не витається, ніхто своїми справами не турбує. За людей — одні вірли на синьому небі, за людські голоси — цвіркуні і пільні коники в траві, і птахи на деревах. Ми у країні, де не видно праці людських рук. Хати тут ніхто не будує, нікому не потрібно ні битої, ні небитої дороги, ні в ряд посаджених дерев, ні телеграфного стовпа, ані анонсу»⁵⁶⁶. На тлі віковичної дикої краси природи губиться «мізерія людського життя». Відчуття співпричетності до чогось більшого, не матеріального, додає вартості таким самотнім прогулянкам. Саме «в пленері» модерністи знаходять «велику правду», стійкі підвалини для духового росту, вічні цінності, бо «все, що тут є — без фальшу, прикраси і без штучних принад. Тут дерева такі, які сами себе засіяли, сами виростили, боролися, падали й гинули, щоб на їх місце виростили нові. Тут каміння лежить там, де сніг чи вода його скотили. Тут трава, що її не косить, тут стежка — перейдеш і знов трава підійметься вгору. Тут усе видається таким, як було перед тисячами літ, перед трьома і перед сотнями сотень тисяч літ. Тут росте і живе тільки те, що само себе всіли втримати при житті, на твердому камені, бите морозами, пражене сонцем»⁵⁶⁷. Це «країна великої правди», Втрачений та Віднайдений рай, простір сакральний, містичний («тишина тайн»).

У творі Бірчака людина через спілкування з природою долучається до вічного, оздоровлюється, її душа оголюється, вона заглядає у глибини свого внутрішнього світу й відкриває можливість до комунікації з іншосвіттям. Та головне, що там, високо в горах, «наша душа звільняється від чогось, що людським називається, без фальшу, серед краси, ближче Бога, ближче неба, широкого, синього, безмежного неба. Наші потреби змаліли — нам тільки води та трішки хліба. А почування трав і дерев, що живуть з перемоги в тяжкому бої, дивним дивом і на нас переходять. На твердій скелі, биті морозом, пражені сонцем, хочемо — жити, жити, жити!»⁵⁶⁸

Твір «молодомузівця» виразно репрезентує пейзажкреативну техніку значно пізнішого імпресіонізму — збагаченого символічною, неоромантичною, сецесійною поетикою. У цій подорожній

⁵⁶⁶ Грушевський М. Предок. — С. 72.

⁵⁶⁷ Там само.

⁵⁶⁸ Там само.

замітці застосовано асоціативний принцип побудови вербальної дескрипції на основі зіставлення з маринами: «довкола нас, під нашими ногами — тільки зелені вершки за вершками. Над нами безмежне синє небо, а ми, як моряки на щоглі корабля. Довкола розбурхане море, всі вершки, якби плили кудись у невідоме, незнане. <...> Із долів та яруг підіймалася вечірня мряка, гори сутеніли, повівав холодний вітрець»⁵⁶⁹. Так само лаконічно, динамічно й метафорично зображено процес настання надвечір'я. Те, що у творах Франка пленерного циклу (і особливо в «Дріаді») займає чимало місця, у творі Бірчака окреслено одним влучним порівнянням: «Над морем вершків заходило сонце. Виглядало це так, якби якийсь павій-велетень розпустив свій різнобарвний хвіст по цілому небі, а в ньому всі кольори полонинських цвітів. По цілому небі розпустив цей павій свій хвіст і ним рухав, кольори змінювалися, бігли небом і враз із сонцем за гори потопали. На їх місце на небі лишалася червона заграва»⁵⁷⁰. Так само динамічно й експресивно описав настання світанку Майк Йогансен: «Захолола жажом зоря // Над лісом // (Давно вже помер місяць), // Червоне бадилля на сході кричить, // Угору лізе вогневий буряк, // Видирається вище, і вище, і вище, // ударив, свиснув, розсипався іскрами // — Ранок»⁵⁷¹.

Музично-малярське настроєве тло Бірчака — згущене, з символічним, фольклорно-міфологічним, притчевим підкладом: «І здається тобі, що час вернувся назад і ти стоїш во время оно, коли тут шуміли води безмежних океанів. Якось нагло, серед бур і громів, з розбурханих океанів піднялася земля, виростили гори, з яких втікали останні струї моря, забираючи із собою човни, кораблі... Минулися віки, скелі звітріли, набираючи на себе землі, поросли зеленими лісами, покрилися травами і ти знов стоїш над зеленим розбурханим морем вершків. <...> Здавалося тобі, коли ти на все це дивився, що гори рухаються, живуть, віддиhaють. Ще тільки хтось всесильно крикне, щоб гори знов поплили — і знов гори підуть вниз, зашумить море, і зареве, і там, де сьогодні ти стоїш — буйні хвилі понесуть кораблі»⁵⁷².

⁵⁶⁹ Бірчак В. Золота скрипка / В. Бірчак. — Львів, 1937. — С. 71. — (Бібліотека «Діла»; ч. 12).

⁵⁷⁰ Там само.

⁵⁷¹ Йогансен М. Поезії / Майк Йогансен; упоряд., вступ. ст. і прим. С. А. Крижанівського; редкол.: В. В. Біленко [та ін.]. — К.: Рад. письменник, 1989. — С. 64. — (Бібліотека поета).

⁵⁷² Там само.

Для письменника вербальний пейзаж є лише відправною точкою філософських рефлексій, автор апелює до фольклору, міфу, біблійних текстів, до архаїчних пластів свідомості. Гірські панорами належать до антропокосмологічного, символічно-трансцендентного типу опису; вони актуалізують історіософську семантику, а самі пейзажі метафоризовано й міфологізовано. І в Бірчачовому творі, й у Франковій «Дріаді» актуалізовано ідею повернення до першоджерел і до себе самого, до своєї свідомості та самосвідомості. Однак Бірчак йде далі, аж у глиб віків, до першопочатку. Це підтверджує кінцівка твору, де подано вставну розповідь про Дажбога, що колись жив зі своїми помічниками на вершинах Карпат. Для того, аби «відмежуватися від людей і їх до себе не пустити — закріпив вершки гір стрімкими, неприступними скелями і поставив на сторожі дикого вовка, сильного ведмедя, орла-неболета і колючий жереп, що постелився полозом по землі та гострими іглами ловить за ноги, коле в руки, видовбує очі, боронить приступу на верх. Під самим верхом розсіяв Дажбог пахуче чар-зілля, що своїми пахощами наводить втому і сон, валить мандрівника із ніг»⁵⁷³. Кінцівка твору наголошує на перемозі світла, сонця, вогню над темрявою, добра над злом, віри над зневірою, державності над бездержав'ям, адже мандрівник на вершку (там, де палати Дажбога) запалив ватру. Такого роду дескрипції засвідчують ще один виток еволюції антропоцентричного пейзажу в напрямі символізації, міфологізації, поглиблення філософічності. Подібну техніку символічно-міфологічного акварельного пейзажу використовував художник М. Чюрльоніс (згадаймо його малюнки «Вечір», «Ранок», 1904).

Уже сама назва твору («замітки») В. Бірчака (подібно до Франкового «На лоні природи») налаштовує реципієнта на споглядання краєвидів-панорам Карпат, одначе тут подорожні нотатки доповнено глибокими лірично-філософськими роздумами. Звичайна подія (мандрівка в гори з ночівлею) зображена крізь призму індивідуальних рефлексій, настроїв, вражень, емоцій, що плавно в'яжуться в одну картину. Це радше роздум, інспірований спогляданням природи, крізь який випрозорюється авторське розуміння навколишнього світу. Вже з перших слів влучно зауважено: «Не легко йти вгору, але в цьому “нелегко” вся приємність, розкіш. Висота і стрімкість гір ловлять оловом за ноги, кліщами стискають за груди, сонцем спражена трава та сухе лис-

⁵⁷³ Бірчак В. Золота скрипка. — С. 74.

тя виховується з під ніг, а коріння дерев, каміння та облази скель як твердині лягли перешкодами на твоєму шляху. Та завзяття в нас: перемогти! І в тому завзятті вся сила, весь чар, уся краса, вся наша гордість. Не вершок гір наша ціль — а бажання здобути собі всі перешкоди і на вершку зазнати розкоші перемоги»⁵⁷⁴. Фізичне відчуття долання простору гір та його перешкод сугестує асоціації з певними духовними стремліннями, злетами й падіннями. Підкорення гір — це подолання складних життєвих перешкод, а також розширення внутрішніх горизонтів. Це прагнення повноти життя. «Жити — значить хотіти жити, — стверджує сотник Іван, персонаж іншого оповідання Бірчака “Український Йона”, — тужити за новими ділами, в яких виявляється наш хист, значить робити ті діла. Жити — значить радуватися життям»⁵⁷⁵. Натурфілософські роздуми Бірчака змикаються з історіософськими. Подолання гірських вершин — це ще й утвердження своєї активної життєвої та громадянської позиції. Однак письменник наголошує, що такий оптимізм, романтика притаманні «красній, буйній, веселій» молодості, часу, коли здається, що «побачимо весь світ довкола, збагнемо всі тайни»⁵⁷⁶. Коли ж опиняємося на вершку, то «за радість — розчарування», бо «з вершка ми мали побачити весь світ, а тут вершок тільки підніжжя вищої гори, і тепер та вища врізалася своїми обрисами в синє небо, і тепер та вища кричить своєю висотою і зеленню та синявою неба, що вона найвища, а світ під її ногами»⁵⁷⁷.

Письменник поетизує романтику молодості з її відчуттями всесильності людини, потребами утвердження оптимістичної філософії життя та націєтворення, подолання внутрішніх та зовнішніх перешкод на шляху; проголошує віру в силу малих кроків, що роблять чудо. У цих роздумах присутній і момент розчарування, аргументований гірким досвідом переживання війни, звідси — окличні звернення до молодості, з якою пов'язана надія.

Для Бірчака побачене та відчуте на лоні природи є стимулом до розлогих узагальнень. Один образ, фрагментарно вихоплений із пейзажу, переростає у метафору, а далі — символ. Ось на шляху подорожанина з'являється стрімкий самотній явір, і в свідомості персонажа відразу пробуджується низка асоціацій.

⁵⁷⁴ Там само. — С. 65.

⁵⁷⁵ Там само. — С. 30.

⁵⁷⁶ Там само. — С. 65.

⁵⁷⁷ Там само. — С. 66.

Письменник звертається до нього як до живої істоти (лицаря, героя, ширше — молодого покоління), закликаючи зберігати стійкість у бою за свою свободу: «О лицарю, герою, що ведеш усіх у бій, перший у ряді на великім полі бою! Бажаю тобі щиро, щоб перемогою скінчився твій бій і щоб твоя зелена крона ще довго була короною великої перемоги! А прийде година твоєї смерти, щоб зрізала тебе вміла рука і зробила з тебе скрипку, що на весь світ заграє про сонце, його кривавий схід і захід, про бурі та громи, про золоті ранки та вогняні вечори, горді гори, широкі полонини, стрімкі скелі та про синє, пречисте небо! Про великі змагання серед бур і громів, про волю серед блискавок, сонячного жару та морозів зимових. І про солодку перемогу над твердими скелями, над бурями, блискавками та громом!»⁵⁷⁸

Образ явора, що колись стане скрипкою, а пізніше й орла, що крилами ріже небо, «як весляр широке море», та своїм польотом будить тугу в людських душах «за далеччю, за простором», акумулюють у собі такі значення, як свобода, відкритість, гордість, велич, суворість, краса, стійкість, перемога. До них звертається автор в окличному монолозі, саме з них радить брати приклад своїм сучасникам, вчитися у природи, прислухатися і придивлятися до її життя, дотримуватися її законів та відповідно до них будувати свою морально-етичну шкалу вартостей, а відтак впроваджувати цю модель відносин у суспільне життя. Ідеал природної людини та громадського лідера у нього оприявлені в символічному образі старого пастуха. «Дивлюсь на нього, — зауважує автор, — на його лице, бите вітрами, обсмалене сонцем, мите дощами. Десь бачив я тебе, таке знайоме, дуже знайоме мені твоє лице. Вже знаю! На кораблі тебе я бачив, наш моряче! Стоїш на чердаку, а довкола розбурхані хвилі, стоїш і бережеш тобі повірене стадо, ведеш його від ранньої весни — до осені студеної. Як правдивий моряк щодня рано-вранці найперше дивишся на сонце. Лягаючи — теж дивишся на нього і на зорі, придивляючись, куди вітер несе дим твоєї ватри, бо ж це не все одно, чи в погоду, чи в мряку, чи в бурю твій корабель пливе між верхами»⁵⁷⁹. Експресивне порівняння гір із морем, пастуха з моряком, що стоїть на чердаку та пильнує отару, створює простір для глибшого підтексту — символічного. З одного боку, в ньому виявні ознаки християнської символіки. Цей образ відсилає до біблійної історії про Ноїв ковчег, як символу надії на спа-

⁵⁷⁸ Бірчак В. Золота скрипка. — С. 68.

⁵⁷⁹ Там само. — С. 70.

сіння, безпеки серед життєвих штормів. З іншого боку, тут оприсутнена фольклорно-міфологічна семантика, пов'язана з людською долею, а корабель, що бореться із бурхливими хвилями, символізує незламність під її ударами. І ще один момент, що, безперечно, заслуговує на увагу: це тісний зв'язок образу корабля, керманіча з державною символікою та ідеєю незалежності, вмілого керівництва. Ось який широкий спектр значень містить один образ, вписаний у пейзаж.

Вітаїстична, життєствердна натурфілософія Бірчака синтезувала риси архаїчного сприйняття світу та відчуття природи культурної людини, збагачене естетичним, соціальним досвідом. Це дало змогу письменникові за зовнішніми виявами життя побачити глибокий смисл та вічні закономірності, відчутти таємний дух природи, живе єство, а також відновити свій зв'язок із макросвітом.

У цих аспектах просторове чуття «молодомузівця» близьке до міфологічного, що було сформоване в етіологічних, космологічних й есхатологічних міфах. Природа потрактована з огляду пантеїстично забарвленого ідеалізму.

Однак Бірчак не проголошує пасивної відстороненості од життя та рефлексивного споглядання природи, як втечі від реальності в метафізичні простори. Навпаки — всі образи він проектує на тогочасну дійсність, вони є філософсько осмисленою моделлю поведінки в складних соціально-історичних обставинах (зразком опору й духової незламності).

Отже, *філософія природи* «молодомузівця» вкорінена у романтичну, сецесійно-символічну, імпресіоністичну концепції природолюдських взаємин, з домінантними мотивами втечі від міського «виру», його «зопсуття»; оздоровлення душі (до безкінечності роздробленої) через контакт з природою, а також пошук у ній чогось надчуттєвого, вічного, ідеалу, Істини, Добра, Краси, Правди, Свободи. Однак додам, що натурфілософія галицького модерніста споріднена ще й з іншими джерелами — це «філософія серця», кордоцентризм Г. Сковороди, «хутірна філософія» П. Куліша, погляди І. Франка, Р. Ролана, Л. Толстого, Блеза Паскаля, Ніцше, Шопенгауера, С. Пшибишевського, руссоїстська модель відносин людини з природою.

3.6. ПРОЗОВІ ПЕЙЗАЖИ ІВАНА ФРАНКА Й МОЛОДОЇ ГЕНЕРАЦІЇ ПИСЬМЕННИКІВ: СПІЛЬНЕ, ВІДМІННЕ, СВОЄРІДНЕ

Психологізація як провідна особливість літератури епохи fin de siècle зумовила зміну типу сприйняття природи й викликала зрушення, оновлення, ускладнення художніх принципів, моделей, зображально-виражальних засобів побудови дескрипцій природи у прозі Івана Франка й «молодомузівців»; сприяла урізноманітненню, розширенню мотивно-тематичного діапазону їхнього пейзажотворення.

Ідейно-філософські, естетичні пошуки «порогової» епохи, особливо — зацікавлення психологією, зумовили складну взаємодію старих (реалістичних) і нових (модерністських, імпресіоністичних, преекспресіоністських, символічних, сюрреалістичних) способів і засобів унаочнення простору природи у їхній творчості. Це, своєю чергою, наблизило дескриптивну поетику Франка та «молодомузівців» до модерністської, споріднило її з творчими експериментами М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаника, Н. Кобринської.

Письменники, скориставшись відкриттями європейського індивідуалізму, суб'єктивізму та різноманітного психологізму, а також принципами попередньої фольклорної та романтичної поетики, створили тип пейзажу, що цілком вписується у загальновідому формулу «пейзаж — це стан душі», яку Л. Петрухіна замінила (з проекцією на творчість модерністів та романтиків) на «пейзаж душі». З цього приводу Л. Петрухіна влучно зауважила, що доба модернізму досить вільно поводить із «матеріалом природи», за її словами, «література цікавилась не стільки світом природи самим у собі, скільки людиною у ньому, індивідуальними переживаннями особистості в естетичному, соціальному та історичному ракурсах»⁵⁸⁰. Загалом світоглядно-філософська, культурна й мистецька переорієнтація («зсув традиції») призвела до інтеріоризації художнього опису, тобто зближення зовнішнього/внутрішнього, матеріального (видимого)/духовного (невидимого, непізнаного й таємничого), і, навпаки, до екстеріоризації психічних понять — вираження внутрішнього життя за допомогою

⁵⁸⁰ Петрухіна Л. Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект). — С. 9.

пейзажів-еквівалентів (проекція на образи природи емоцій, настроїв, почуттів).

І Франко, і молоді галицькі митці, психологізували прозовий опис, поступово витісняючи прості об'єктивно-описові, пейзажі-паралелі, контрасти (консонанси й дисонанси) й формували нову психологічну дескрипцію — сугестивно-символічну, метафоричну, ідейно й настроєво багату. Загалом відбулося послаблення зв'язку пейзажу з зовнішнім сюжетом, натомість посилилася його роль у розгортанні сюжету внутрішнього.

У творчості «молодомузівців» (і особливо М. Яцкова) переакцентування із зображення на вираження та миттєве враження зумовило зменшення кількості й текстового обсягу описів природи. Замість розлогих описових конструкцій (експозиції, прамбули із зазначенням хронотопу подій) було введено зредуковані до мікродеталей сезонного, часового, погодного та іншого плану символічні, сугестивні деталі, прив'язані до ситуації, епізоду, сцени, в яких переважала емблематичність, лаконічність, штриховість, етюдність. Цілісний експозиційний малюнок природи замінено так званім розірваним (пошматованим, деконцентрованим, монтажним, колажним), ситуативним пейзажем (перерваним репліками персонажів, монологам, близьким до потоку свідомості внутрішнім мовленням, авторськими відступами). Нерідко застосовано прийом «розфокусування», розбалансування дескрипції, монументальний, цілісний реалістичний пейзаж доповнено (або й повністю заміщено) деконцентрованим (лаконічним, згущеним, новелістичним). Змінилося й співвідношення статичності — динаміки, конкретного — загального, панорамного — фрагментарного, роздробленого — цілого.

У Франковій творчості проявилася інша тенденція словесного пленеризму: живописець розбудовував розлогі описові конструкції («Дріада», «Щука», «Під оборогом»), навіть прагнув надати вербальному пейзажу певну композиційну автономію в дусі пейзажно-настрійових новел О. Кобилянської («Битва», 1896, «Некультурна», 1897, «Природа» — вперше надруковано німецькою мовою 1895—1896, українською — 1897), М. Коцюбинського («На камені», 1902, «Intermezzo», 1909), Б. Лепкого («На Сокільськім», 1900), Є. Мандичевського («Буря», 1906), «Гірських акварелей» (1914) та «Гуцульських образків» (1914—1915) Г. Хоткевича. За словами Ю. Кузнецова, «порівняно з реалістичним пейзажем у прозі ХІХ ст. саме цей “вихід” картини природи за межі соціально-побутових обставин, осмислення

її у категоріях ширших — людина й світ, надання їй особливих ідейно-естетичних функцій і становили підготовчий момент для розвитку імпресіоністично-психологічної новели»⁵⁸¹.

У лірико-імпресіоністичних малюнках увагу активізовано на незвичному ракурсі, перспективі, температурному режимі, акустиці; застосовано засіб розрідження й змішування кольорів; об'єкти зображено під деформуючою дією мінливого освітлення. Імпресіоністична модель часопростору посилювала інтерес до зображення ледь вловимих перетворень, динаміки розгортання й зміни картин природи крізь призму розсіювання сонячного світла, звуків, «затіненості», «імлістості», «димчастості» (малювання повітря, пари, туману, мряки, роси, що м'яко огортає предмети, робить їх невагомими, легкими, прозорими, створює ефект «поліфонічної вібрації»), наростання активності, руху, гри світлотіней, контрастів, м'якого кольористичного нюансування. Природу зображено відповідно до засад імпресіоністичної поетики описовості — в гнучких і мінливих формах, недоговірних станах (сезонних, добових, фізично-акустичних — у сонному, ледь пробудженому поранковому таненні мряки/пари; в полуденному розгарі весняного розквіту й літнього дозрівання; у меланхолійному росистому надвечір'ї та в непроглядній, глухій ночі), за різної погоди (крізь призму дощу, снігу, туману), освітлення, у різні пори року, частини доби. Особливу увагу приділено таким засобам емоційної виразності пейзажу, як колірний акцент, світло ефект.

Франко й «молодомузівці» активно вдавалися до естетизації, поетизації, міфологізації словесно-візуальних пейзажів, орнаментування малюнків яскравою зеленню, квітами («Архівір», «У наймах», «Лісовий дзвін» Яцкова; «Дріада», «Сойчине крило», «Не наче сон» Франка). Ця традиція сягає корінням фольклорної та романтичної поетик і виявляється у сецесійному мистецтві. «Молодомузівці» іноді створювали враження надмірної барокової квітчастості, афектації та перебільшеного пафосу, стилізації. Не наслідували реальність, а прагнули створити її заново. Не шукали аналогії, прототипу, а навпаки — завуальовували опис, насичували його образами-ключами (звідси гра уяви, смислів, енігматичність, недомовлення, натяк, двозначність, непевність). Не були націлені на прозаїчний опис об'єктивного світу, а прагнули у «мертвому» слові передати барву, пластику, тон, рух, ідею, настрій. Не копіювали природу, людину, а тільки «кидали декілька

⁵⁸¹ Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — поч. XX ст. (проблеми естетики і поетики). — С. 16.

різких рисів на полотно»⁵⁸². Конструювали описи на основі блискавичного, яскравого, щільного сполучення образів природи й людських рис. Максимально зблизили зображальні й виражальні функції пейзажу. Надаючи миттєвим та мінливим образам природи статусу позачасового, вічного, божественного, антропокосмологізували пейзаж (як-от В. Бірчак у «замітці» «На вершки Карпат»). Замінили цілий опис, розгорнуту характеристику багатозначною, концептуально-ідейною деталлю. «Сьогочасний лірик, — пише І. Матушевський, — замість того, аби прямо зізнатися у своїх сердечних болях і радостях, замість того, аби виражати свої почуття особисто у безпосередній формі, убирає усе в шати символічні, подає не простий і наївний відбиток внутрішнього стану душі, а його відповідник, смислову аналогію»⁵⁸³. Тож «од другої половини ХІХ сторіччя, — висновує польська дослідниця Д. Корвін-Пйотровська, — опис поступово перестає бути тільки корелятом знання аукторіального наратора про художній світ і осіб, що в ньому діють (хоча це його елементарна і понадчасова функція), а стає також пізнавально і сюжетно суттєвим чинником у творенні цього знання; межа між викладовими формами та суб'єктом і об'єктом опису стає перехідною»⁵⁸⁴.

Із посиленою психологізацією літератури пов'язана тенденція до багаторівневого *синтезу* (жанрового, родового, образного), інтерференції певних структурно-композиційних та стильових ознак і прийомів, властивих суміжним мистецтвам. Період зламу ХІХ—ХХ ст. актуалізує *ідею синтетизму, трансгресії*⁵⁸⁵, «пов'язує в оригінальну цілість поетичне слово, символіку, настроєвість із музично-пластичними елементами»⁵⁸⁶. Тенденція до синтезу зу-

⁵⁸² Ковалів Ю. Історія української літератури : кінець ХІХ — поч. ХХІ ст. — С. 13.

⁵⁸³ Matuszewski I. Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej / Ignacy Matuszewski. — 2-e wyd., przejrz. i dopeln. — Warszawa : Nakład Gebethnera i Wolffa ; Kraków : Nakład G. Gebethnera i Spółka, 1904. — S. 91.

⁵⁸⁴ Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поетики прозового опису. — С. 22.

⁵⁸⁵ «Знищення», «подолання», «перехід» межі (Повторєва С. Поняття трансгресії як методологічний засіб філософії постструктуралізму / Світлана Повторєва // Особистісні цінності і переконання філософа та історико-філософський процес : тези Всеукр. наук. конф. «ХХІ Читання, присвячені пам'яті засновника Львівсько-Варшавської філософської школи К. Твардовського» (11—12 лют. 2009 р.) / НУ «Львівська політехніка». — Львів : Вид-во НУ «Львівська політехніка», 2009. — С. 43—45).

⁵⁸⁶ Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського. — С. 39.

мовила використання під час побудови пейзажного опису ословлених принципів і засобів, що належать іншим родам літератури.

І Франко, і М. Яцків, і Б. Лепкий активно та продуктивно освоювали структурно-композиційні засоби й принципи, притаманні живопису, музиці й кіно; вдавалися до ліризації, ритмізації пейзажу, створення синестезійної моделі дескрипції (Франків живописно-настрійний етюд «Дріада», музично-настрійна новела «Вільгельм Телль», надвечірній пленер в оповіданні «Мій товариш» Б. Лепкого).

Імпресіоністичний принцип «розмивання меж» створив простір для *оприроднення людини й олюднення природи*. У прозі Франка («Дріада», «Не спитавши броду», «Неначе сон», «Сойчине крило»), М. Яцкова («У наймах», «Ой не ходи, Грицю...»), М. Коцюбинського («В дорозі», «На острові», «Сон»), О. Кобилянської («Природа») «відбулося інкорпорування портретом предметно-матеріального світу, репрезентованого у художньому творі»⁵⁸⁷. Такий портрет «мислиться не як сукупність зовнішніх ознак, а як складна естетична система, що поруч з традиційним зображенням людини вбирає елементи пейзажу, змалювання інтер'єру тощо»⁵⁸⁸. У портретотвірному описі суб'єкт було «втоплено» у просторі; деперсоналізовано (риси зовнішності, контури одягу продовжено у лініях ландшафту, персонажів уподібнено до міфологічних дріад, фавнів, мавок). До такої манери животворення вдавалися і польські модерністи, як-от Л. Стафф. Письменники активно послуговувалися засобами «очуднення», олюднення, антропоморфізації, анімізації пейзажу. Зображали природу не як застиглий скелет, форму, а як креативну субстанцію у всіх її неповторних особливостях, у динаміці, в русі, перетіканні звуків, кольорів, ліній, у процесі циркуляції Всесвітньої енергії, в постійному колообігу сил.

У Франковій прозі зміни на тематичному рівні дескрипції не були такими відчутними. Письменник і далі активно komponував лісові, степові, польові, гірські, сільські, урбаністичні, індустріальні картини, хоча побільшало у його творах уявно-фантастичних, оніричних, сюрреалістичних, фантазмагоричних. Особливо частими стають описи пустелі, пустки, безодні в різних модифікаціях. Примітно, що Франко не шукав краси, спокою у чужих чи уявних землях, для нього ближчим був рідний карпатогірсь-

⁵⁸⁷ Сізова К. Трансформація міметичних принципів портретування в українській прозі XIX—XX століть. — С. 2.

⁵⁸⁸ Там само. — С. 9.

кий пленер. На відміну од Яцкова чи інших тогочасних митців, він не захоплювався орієнтальними, екзотичними, химерними, емблематичними квазіпейзажами або ж гіперболізованими живописними ефектами. У сфері словесного живопису залишався ближчим до суб'єктивно-психологічного мімезису раннього імпресіонізму, тоді як митці молодій генерації впритул наблизились до трансцендентно-символічного⁵⁸⁹.

У «молодомузівській» творчості (особливо в поезії) поширені екзотичні, орієнтальні чи утопічні дескрипції⁵⁹⁰. Письменники тяжіли до символізації, метафоризації геопростору (Яцків — до сецесійної емблематичності, екзотичності, орнаментальності; Лепкий — до тужливої споглядальності, рефлексивності й медитативності; Бірчак — до міфологістософської глибини). Конструювання таких квазіописів пояснювали модерністською концепцією «невиражальності», «неповноти» мови, неможливості ословлення глибинних смислів суб'єктивно-трансцендентного.

Словесне малювання «в пленері» передбачало поєднання живописного й кінематографічного принципів зображення («кадрування») простору, застосування техніки мікро- та макрозйомки, асоціативного монтажу; використання під час конструювання дескрипцій засобів онейричної, сюрреалістичної поетики (сновидінь, «візій на яву»); психологічних метафор, образів, інспірованих маніями, фобіями, галюцинаціями, страхами, спогадами, бажаннями персонажа. Од цього дескрипції почасти втрачали локально-топографічну (хронотопну) виразність, натомість транс-

⁵⁸⁹ Інтенсивне збагачення новелістики Б. Лепкого новими лірико-імпресіоністичними прийомами спостерігається у творах 1900-х років. 1900 р. з'являється і перша збірка малої прози М. Яцкова «В царстві сатани», в якій ще слідні тенденції реалістичного зображення природолюдського світу. У Франковій творчості на той час уже існували потужні імпресіоністичні реєстри словесного живопису; письменник створив імпресіоністично-психологічну новелу «Вільгельм Телль», підготував ґрунт для «Дріади». На зламі ХІХ—ХХ ст. (коли Б. Лепкий і М. Яцків ще тільки починали свою творчу діяльність) Франко уже активно апробував живописні принципи акварельності, етюдності, ескізності, вдавався до ліризації пейзажу, створення синестезійної дескрипції.

⁵⁹⁰ У прозовому дискурсі письменників помежів'я століть часто знаходимо пейзаж екзотичний, що вже не сприймається як чужий, незвичний, а радше є бажаним, омріяним (згадаймо «Острів» Л. Стаффа, «Сон» М. Коцюбинського, «Журавлі» М. Яцкова). Такі дескрипції актуалізують мотив утечі од реальності у світ ідилічно-ідеальний, утопічний. Екзотичні образи і пейзажі додають вишуканості, витонченості, естетизму описуваній картині (такі малюнки активно komponували митці сецесії).

формувалися у лімінальні, абстрактно-символічні, алегоричні, уявно-візійні, фантазійні, ретроспективні, сновидні, гарячково-нервові, хворобливо-загострені, афективні, рефлексивні, медитативні крайобрази душі персонажа, закроєні на перетині реального/ірреального/ідеального; свідомого/позасвідомого, дійсного/бажаного/можливого, раціонального/ірраціонального, свого/чужого, сакрального/профанного.

Зацікавлення письменників сферою позасвідомого, інтуїтивного, ірраціонального зумовило активізацію у їхній прозі гіперболи, контрасту, символу, гротеска; експресії чорно-білої, кривавочервоної барви, загострення танатосних, містично-тривожних, трагічних мотивів, градації психонапруги й інтенсифікації руху, поетики натяків, недомовок.

Суб'єктивні, експресивно-психологічні, імпресивні, фантазмагоричні квазіпейзажі, що творять враження нереальності, з'являються у прозі Франка з різною інтенсивністю. У ранній творчості (особливо в романі «Петрії і Довбушуки») ця тенденція активується на рівні фольклорно-романтичних образів-передвісників, себто прогностичних деталей, міфосимволічних натяків (як-от: лейтмотивних описів містично-драматичного заходу сонця, чергування світлих і темних полотен, загостреної експресії акустичних, тактильних, кінетичних образів). Особливо багато таких елементів в історичній повісті «Захар Беркут», що пояснюється жанровою природою самого твору, максимально наближеного до народнопоетичної традиції. Основне завдання пейзажно-візійних деталей — створення настроєвого тла драматичного очікування, сугерування враження містичності, незвичності, таємничості, дикості.

Зовсім по-іншому та з іншою метою послуговується Франко «страхотливою» поетикою візуальності у пізньому психологічному пленері кінця XIX — початку XX ст. (у романі «Перехресні стежки», гуцульських оповіданнях «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Терен у нозі», повістях «Основи суспільності», «Для домашнього огнища», «Великий шум»). У цих творах для креації експресивних квазіописів залучено елементи фольклорної, міфологічної, релігійної містики, а також довільно змонтовані колористичні, кінетичні, аудіальні образи, але без надміру «окольорення», «дзвоніння» чи інших «поетичних причандалів» (вислів самого Франка). У візуально-чуттєвій пластиці несподівано поєднані ейдоси зі світу реального/ірреального, свідомого/позасві-

домого, дійсного/бажаного, раціонального/іраціонального, свого/чужого, сакрального/профанного породжують багатоманіття асоціацій. Кінетизація пейзажу додає творам гостросюжетності, драматизму, відтворює градацію психонапруги. Інтенсивне нагнітання емоції страху аж до переживання жаху смерті, театралізація і драматизація ситуації очікування у цих творах набуває подібності до театрального дійства п'єс М. Метерлінка. Делімітизація простору інтенсифікує символістську візійність, фантазмагоричність картин природи. Окремо акцентована деталь пейзажу розростається до символу (матеріального коду думок, почуттів, бажань). Предметні описи трансформовано у напівфантастичні розгорнуті метафори з високим рівнем узагальнення (наприклад, Черемош у суб'єктивноперсонажному ракурсі сприймається як ріка життя, вершина гори — як лімінальна зона міжсвіття). Їх перемежовано внутрішнім мовленням, сильними й глибокими враженнями, переживаннями, рефлексіями персонажа, що опинився в екзистенційній ситуації вибору. У цих творах людина — іграшка/маріонетка в руках богів і демонів, які беруть активну участь у її житті. Для визначення такого типу опису, збагаченого модерністською поетикою, підходить поняття «психологічна експресія». Подібні принципи психо-емотивного нюансування пейзажів застосовано у малій прозі Б. Лепкого («Кара», «Для брата», «Дідусь», «Мій товариш», «Дзвони», «Жертва», «Ще час»)⁵⁹¹. У контрастно-експресивній чорно-білій і чорно-червоній тональності закроєно пейзажі М. Коцюбинського у повісті «Fata morgana»; багряне пейзажне обрамлення містить новела Яцкова «Благословенє», сильною настроєвістю наділено описи у таких творах, як «Христос у гарнізоні», «Дівчина на чорнім коні», «Лісовий дзвін», «Архитвір», «У наймах», «Блискавиці»⁵⁹². Кривавозаходова палітра є важливим засобом художньої експресії у воєнних новелах Н. Кобринської «Свічка горить» й «На цвинтарі» та

⁵⁹¹ У творчості Б. Лепкого принцип психологічного контрасту поєднує амбівалентні у символічному плані образи добових відтинків, чи пір року, або ж біполярних за настроєвістю пейзажів (сонячно-ідилічних та сірих, присмеркових).

⁵⁹² За спостереженнями О. Мельник, чорний колір превалює у ранній збірці Яцкова «В царстві сатани» (1900) та активізується у книзі «Чорні крила» (1909), а «місце кольорової доміанти, починаючи від другої книжки прози, посідає білість» (Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова : канон та інтерпретація. — С. 244).

у психогамі «Блудний метеор»⁵⁹³. Твір В. Стефаніка «Виводили з села» також розпочинається метафорично-прогностичним описом «окривавленого» пейзажу, а «Озимина» — експресивним сірим. Контраст чорно-білих і чорно-червоних тонів зближає такі малюнки з малярською графікою; фрагментарність, розфокусованість — з етюдами. Візуальні ряди ейдосів акумулюють танатосно-цвинтарні, від'ємні, присмеркові настрої; оприявнюють ідею двоїстості світу та людських характерів. Загострення чорно-білої й кривавозаходової кольористики у творах Кобринської, Стефаніка пов'язане із «духом часу» (воєнними передчуттями й переживаннями самої війни).

Дотичними були і натурфілософські погляди Франка й молоді генерції письменників — М. Яцкова, Б. Лепкого, В. Бірчака, О. Авдиковича, О. Кобилянської, М. Коцюбинського. Насамперед перегукується їхня концепція природи як храму (Франкові дитячі й гуцульські оповідання, новела М. Коцюбинського «Що записано в книгу життя», Б. Лепкого «Дідусь»), а також руссоїстські мотиви втечі на лоно природи з міських лабіринтів, щоб пережити «есхатологію розпачу» чи набратися фізичних, духовних і душевних сил (як у новелах М. Коцюбинського «Intermezzo» (1908), «В дорозі» (1907), оповіданні О. Авдиковича «Чудесна сосна» (зі збірки «Моя популярність», 1905), оповіданнях Б. Лепкого «Дочекався», «Мій товариш», «Старий двір»). Наявні перегуки з натурфілософськими ідеями норвежського письменника К. Гамсуна, ословленими у таких його творах, як «Пан» та «Благословенство землі». Проте Франкова ідея «лікування пейзажем» вписувалася у формулу «прагнення самотності — відпочинок “на лоні природи” — повернення до соціуму» (згадаймо персонажів його плернерних збірок, а також Євгенія Рафаловича в романі «Перехресні стежки», капітана Ангаровича в повісті «Для домашнього огнища», пані Олімпію в «Основах суспільності» та ін.). Спільним був і пошук ідеалу «природ-

⁵⁹³ У творах Кобринської експресія заходового пейзажу інтенсифікована образами хрестів і пам'ятників. Семантика крові, ран прямо експлікована в експозиції дескрипцій. Емоційно маркована символіка фази заходу сонця апелює до сфери ірреально-чуттєвої. Філософська узагальненість пейзажу виявляється через ототожнення смерті й міфічної ріки забуття, кривавого хаосу-океану; ідея фаталістичної приреченості людини на одвічні страждання, горе, її незахищеність і блукання втілено в бароковому образі човна; протилежною семантикою наділено образи шпильастої, гострої суші, твердині — символи стоїчного терпіння, індивідуального й вселюдського опору смерті та світовим силам зла.

ної людини» (у Франка найбільше наділені естетичним чуттям, інтуїцією і сенсуалізмом діти; у М. Яцкова — митець, поет; у Б. Лепкого — селянин; у В. Бірчака — старий пастух-корманич, загублений у «країні, де не видно праці людських рук»; у О. Авдиковича, М. Грушевського — «напівдикий чоловік»; у М. Коцюбинського — гуцул із притаманним йому наївним світосприйняттям і світоуявленням), а також відповідної моделі суспільних відносин (не хижацько-споживацької, а утопічної, антеїстичної, екологічної, базованої на гармонії природолюдського спільносвіту).

Письменники підкреслювали моральну й терапевтичну вартість природи (ідея божественного, прекрасного й доброго). Однак «молодомузівці» інтенсивніше розгорнули у своїх творах полеміку між «здоровими та хворими», «містом і селом», «природою і цивілізацією» (Б. Лепкий в оповіданнях «Мій товариш», «Старий двір», М. Яцків у творах «Блискавиці», «Горлиця», «Танець тіней»). Вони протиставили сільську людину (село потрактовано як органічний простір), що живе з природою одним ритмом (підкреслена цінність простої землеробської праці орача), міській, відірваній од свого духовного субстрату. Висловлювали побоювання перед бурхливим розвитком цивілізації, що перетворює людину на бездушну машину, в їхніх роздумах звучать апокаліптичні мотиви.

Споріднює натурфілософські погляди Франка й «молодомузівців» особливе ставлення до природи минулого, адже пейзажі пам'яті у їхніх творах абсорбували ідеал гармонійного життя людини на лоні природи. Із цим пов'язана трагедія втраченого простору, неможливості повернення. Мотиви туги, меланхолії є супровідними. Проте «молодомузівський» пейзаж-спогад — це щось більше, ніж індивідуальний досвід, він сягнув до глибинних шарів свідомості — міфу, фольклору, а також національної пам'яті, а ретроспективні пейзажі Франкового пленеру є автопсихобіографічним простором персонажа, який згадує не так рідні краєвиди, як, радше, себе колишнього.

Для Франка, як і для більшості письменників зламу XIX—XX ст., характерним є антропоцентричне, магічно-міфологічне розуміння природи як живої, динамічної, творчої, креативної, саморегулювальної системи («nature naturing» — natur- и naturans), а не результату вже завершеного процесу творення «nature natured» — natur- и naturata — зразка для наслідування.

1. **Літературний пейзаж** — це смислопороджувальна частина простору художнього твору, впорядкована та організована в лексико-семантичну, синтаксичну, стилістичну цілість відповідно до авторських інтенцій.

Пейзаж є семантично гнучкою одиницею твору, він може бути наповнений різними смислами. Структура, семантика, форми та функції вербального пейзажу змінювалися під впливом індивідуальних, креативних пошуків митців, одночасно корегувалися і літературознавчі підходи до аналізу поняття, розроблялися критерії його класифікації. Сам термін і досі переосмислюється та узагальнюється і є дискусійним. Продуктивними й актуальними є напрацювання М. Епштейна, Б. Галанова, Е. Себіної, С. Зеленцової, Н. Шаповал, В. Котової, Я. Тагільцевої, О. Тищук, Л. Петрухіної, Н. Демчук, Д. Корвін-Пйотровської, Л. Гурленової і Т. Грінфельд-Зінгурс, що значною мірою збагатили, розширили та оновили теоретичну базу дослідження пейзажу в літературі.

2. У монографії запропоновано комплексний підхід до аналізу розгалужених форм та видів дескрипції, базований на поліаспектних, інтегративних принципах характеристики самого поняття (визначення його походження, ролі, місця, текстового обсягу, організації у художньому творі; з'ясування ступеня зв'язку дескрипції із зображеною реальністю, залежності моделі опису від способу зображення природи та діалогу традиції і новизни в індивідуально-авторській описовій поетиці; на характеристиці структурно-семантичних, сюжетно-композиційних, функціонально-рольових, стильових, родо-жанрових, мотивно-тематичних, лексико-стилістичних чи інших особливостей). Загалом узято до уваги два головні аспекти — «що» і «як» зображено на словесному полотні.

На основі цих критеріїв **розрізнено** індивідуальні, оригінальні та стереотипні, а також універсальні (архетипні), національні

пейзажі. Окремо диференційовано суб'єктивні й об'єктивні, статичні та динамічні, багатоаспектні, різнопланові — моноаспектні дескрипції; зображально-інформативні та психоемотивні, ідейно-сміслові, а ще — уявні, онейрично-візійні, утопічні, умовно-алегоричні, химерно-фантазмагоричні, інтроспективні, ретроспективні, проспективні; узагальнені, абстрактні або конкретизовані й деталізовані описи. За характером ландшафту й особливостями рельєфу або «теми» визначено такі типи описів природи, як мариністичні, лісові, степові, польові, гірські, сільські, урбаністичні, індустріальні, архітектурні, цвинтарні; пейзажі «чистої», дикої, первісної природи та «окультурнені»; «погодні»: буряні, дошові, сонячні. За параметрами описуваної території диференційовано «мініатюрні», локальні, планетарні, космічні (глобальні) дескрипції, а за особливостями колориту — національні, екзотичні. Виокремлення пейзажів можливе й за сенсорною ознакою (розрізнено колородомінантні (монохромні, сірі — «графічні» та «акварельні»), аромодомінантні, аудіодомінантні, синестезійні пейзажі). За часовими параметрами поширеним є поділ пейзажів на добові та сезонні описи, а також перехідні пейзажі (наприклад, сходу/заходу сонця).

З огляду на походження та семантику виокремлено філософські, психологічні (настроєві паралелі: консонанси, дисонанси, проєкції та характеротвірні), міфологічні, фольклорні, біблійні, екологічні, соціальні, історичні, символічні, алегоричні пейзажі. За текстовим обсягом — мікропейзажі, середні за масштабом, великі пейзажні полотна, «картини-панорами»; за сюжетно-композиційною роллю — дескрипції, що виконують функції прологу, експозиції, зав'язки, ретардації, розв'язки, обрамлення, лейтмотиву, наскрізної деталі. З огляду на зв'язність, організованість і цілісність літературного пейзажу диференційовано розпорошений, «миготливий» та «мінімалізовано-зародковий»; «концентрований» та «деконцентрований» описи. Трапляються й антиописи — семантично «порожні», зведені до банальності, чи підпорядковані ідеї «неописуваності». За способом побудови розрізнено логічні, кінематографічні, асоціативні, монтажні, колажні дескрипції.

На зміну форм та функцій пейзажу впливає індивідуальна перспектива опису (нейтральний/оцінювальний підхід), ментальний кут зору спостерігача, емоційна, почуттєва й аксіологічна домінанта його/її сприйняття. З огляду на це диференційовано антропо-космо-теоцентричні пейзажі; активістично-вітаїстичні: гімнографічні (солярні), софійні та депресивно-песимістичні, декадентські, «апокаліпсичні», «катастрофічні», величні, урочисті,

ідеальні, радісні, похмурі, трагедійні, елегійні, тихі, меланхолійні, таємничі. Важливими є зв'язки змісту опису з суб'єктом, його значення для наратора, а також кореляції із загальними напрямками, течіями, стилями, культурно-історичними періодами (як-от: античні, середньовічні, ренесансні, барокові, класицистичні, сентиментальні, романтичні, реалістичні, натуралістські, модерністські, постмодерністські моделі дескрипції), з іншими видами мистецтва (графічні, пластичні, живописно-акварельні). Виокремлено також пейзаж-екфразис (репродукція), що апелює до певного артефакту.

Продуктивним є поділ вербальних малюнків природи за родо-жанровими ознаками художнього твору на прозові (епічні), ліричні, драматичні; фантастичні, ідилічні, елегійні, історичні, утопічні, пародійні та гібридні — алегорично-філософські, пасторально-ідилічні, символіко-філософські, соціально-історичні, соціально-психологічні, психологічно-історичні, лірико-філософські, лірико-психологічні, лірико-настроєві.

Згідно з традиційними визначеннями образних засобів розрізнено пейзаж-епітет, пейзаж-паралель (порівняння) й пейзаж-метафору, а з огляду на лексико-семантичний склад описових конструкцій — ландшафтно-, гідро-, флоро-, метео-, добово- та сезоннодомінантні; урбо- і кантрі доміантні.

Загалом типологія та дефініція пейзажу, попри розгалуженість і повноту, різномірність і новизну підходів, не є завершеною.

3. **Тема природи** (натурфілософії, поетики пейзажу, візуальності, кольористики, пленеризму, синестезії) в **літературно-критичних працях Франка** осмислена широко. З позицій позитивістичної, власне реалістичної та модерністської естетики порушено питання специфіки «реально-артистичного» і «суб'єктивно-психологічного» методів унаочнення; сформульовано судження щодо вірогідності зображення локального й національного колоритів, виражальності, сугестивності, евокативності дескрипції. Наведено теоретичні роздуми про взаємодію музики, малярства і слова, визначено роль візуально-аудіального, кінетичного, ольфакторного і тактильного елементів у творенні художньої образності. Особливу увагу приділено проблемам надмірної деталізації, штучності, самодостатньої естетизації, орнаментування і стилізації, ідеалізації пейзажу для досягнення малярських ефектів і заострення поетичної краси природи. Згадано і про добре розвинену в нашій літературі (особливо у творчості Т. Шевченка) фольк-

лорну традицію персоніфікації, антропоморфізації, психологізації сил та явищ природи. Детально проаналізовано питання діалогу традиції та новизни в індивідуально-авторських поетиках художників слова «старої» (Ю. Федьковича, І. Нечуя-Левицького, Панааса Мирного, І. Карпенка-Карого, А. Свидницького) і «нової» (О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Луцького, Христі Алчевської, Я. Каспровича, маляра І. Труша та ін.) школи.

Наголошено, що поділ на «старе» й «нове» в літературі є дуже умовним, позаяк творчість митців старої школи також містила частку нового, а молоді, певною мірою, тяжіли до традиції, себто доречнішим було вживати поняття «перехідності». Саме цей термін найповніше характеризує Франкову дескриптивну манеру.

Осмислення особливостей психологічного пейзажу Франка дає змогу зробити висновок про те, що тенденція до креативного опрацювання образів і мотивів природи, які збереглися у мемуфонді письменника й активно поповнювалися новими враженнями від живого спілкування зі світом природи, розвивалася упродовж усієї творчості Франка, більшою чи меншою мірою проявлялася на різних етапах його художньої практики, особливо інтенсивно на зламі ХІХ—ХХ ст. Під впливами нового типу світовідчуття та світобачення Франко актуалізував ідею повернення до першоджерел: незайманої природи (туди, де вона ще збереглася чи існує в ідеалізованому вигляді) й до себе самого, свого самопочуття, свідомості та самосвідомості.

4. Досліджувана **Франкова проза** прикметна посиленням психологізму в зображенні природного світу й природолюдських взаємин. Художній психологізм зумовив тіснішу кореляцію часопросторової топіки з поняттями «душа», «характер», «настрій» і значно послабив ступінь співвідношення описів із реальністю. Фактографічні дескрипції змінилися умовними, фантастичними, узагальненими; збільшилася кількість інтроспективних пейзажів пам'яті, уяви, сну. Об'єктивно-описова манера словесного унаочнення природи почасти поступилася суб'єктивній, а художній опис прямо став залежним од авторського й персонажного бачення, себто їхньої перцепції. Інформація про певну місцевість витіснилася індивідуально-творчим сприйняттям ландшафту. Обставинну й живописну функції було заміщено (чи доповнено) психологічною, символічною, філософською. Під впливом інтенсифікованого художнього психологізму реалістичний принцип

наслідування замінено модерністськими дієгетичними методами конструювання художнього простору: зображення його як уявного чи можливого.

Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. відбувається поступовий перехід письменника до антропоцентричного, суб'єктивно-експресивного й ідейно-сміслового опису, створеного на синтезі реальних вражень зі сновізіями, галюцинаціями, фантазіями, споминами персонажа. Виникають такі типи психологічного пленеру, як *відчуттєво-перцепційний* (в етюді «Дріада»), *ретроспективний* (ідилічно-елегійні пейзажі пам'яті персонажів бориславських оповідань), *інтроспективний*, *рефлексивно-медитативний*, *інтимно-спрямований* (настроєва проекція, пейзаж-консонанс, дисонанс, еквівалент екзистенційного стану, внутрішній «ландшафт душі», наприклад, Євгенія Рафаловича в романі «Перехресні стежки»), *сугестивно-символічний* (топоси дитинства, Втраченого/Віднайденого раю у «дітських» творах Франка, гуцульському пленері). Апробовано можливості *характеротвірного*, метафоричного, портретного, асоціативного («Сойчине крило», «Неначе сон», «Дріада»), лірично-настроєвого, *символічно-алегоричного*, уявно-фантастичного, онірично-візійного пейзажу («Не спитавши броду», «Вівчар», «Ріпник», «На роботі», «Воа constrictor», «Мій злочин», «Яндруси», «Під оборогом»), фантазмагоричного, *асоціативно-монтажного* («Великий шум», «Основи суспільності», «Для домашнього огнища», «Рубач»), *синестезійного* («Вільгельм Телль»), *пейзажу «з вікна»* («Мавка»), гностичного, *антропоморфного* («Під оборогом» та інші «дітські» твори) пейзажів.

Намагаючись «йти за віком», письменник вдається до творчого засвоєння різностильових художньо-виражальних засобів моделювання словесного пейзажу.

На початку своєї творчості, наприклад, в етюді «Лесишина челядь», апробує *реалістичні* принципи антитези, контрасту, соціальної детермінованості, об'єктивності та типізації; послуговується методом фактографічно-документальних описів, підпорядкованих хронотопній функції. Компонує есенційні, іконічні, живописні, реалістичні дескрипції. Надавши їм не лише національних, а й вузьколокальних ознак, намагається відійти од узагальнено-типізованої моделі пейзажу з фольклорно-романтичним, сентименталістським мотивом «села-писанки» та характерним набором топосів і локусів, як у романі «Петрії і Довбушки», історичній повісті «Захар Беркут».

У творах з домінантою реалістично-натуралістичної поетики (як-от у бориславських «образках», у романі «Борислав сміється») автентичні, нарисові (об'єктивні) дескрипції перемежовано інтроспективними (пейзажами пам'яті, уяви, сну); за принципом контрасту поєднано реальні й сновізіїні, акварельні й графічні, оптимістично-вітаїстичні й тривожно-гнітливі, емоційно нейтральні й експресивні пейзажі. Тонко й майстерно «освоєно» різнопланові настроєво-психологічні дескрипції — паралелі (консонанси), контрасти (дисонанси), проекції, натяки, еквіваленти екзистенційних станів; відчуттєво-перцепційні, ретроінтроспективні, оніричні, уявно-візіїні, рефлексивно-медитативні, характеро-(портрето)твірні; сугестивно-асоціативні; символічні, алегоричні, метафоричні. У натуралістично-реалістичних творах ретроспективні, імпресійно-психологічні малюнки підгірських околиць виражають трагедію втраченого простору й неможливості повернення до себе колишнього. Ці настрої посилено принципами контрасту, антитези, засобами колористичної міфосимволіки, акцентуванням пейзажних деталей.

Наприкінці XIX ст. (й особливо інтенсивно на початку XX ст.) письменник відходить од настанови на відтворення усіх найтонших особливостей локально-національного колориту (метод прямих і детальних описів — епічних, розтягнених макрополотен, підпорядкованих реалістичним принципам одночасності й цілісності) і широко апробує можливості відчуттєво-перцепційного зображення природи в неповторних формах, безпосередньо «тут-і-зараз» (метод емоційного опису, акцентування багатозначної деталі, «розірваної метафори»). Для цього він переплавляє в описових моделях елементи *сецесійного стилю* («Сойчине крило», «Неначе сон»), *імпресіонізму* (найповніше репрезентує пленеристика «Дріади», контрастна етюдна й графічна психотопіка роману «Перехресні стежки», повістей «Основи суспільності», «Для домашнього огнища», експресивний, міфосимволічний пленер гуцульських творів; фантазмагоричні дескрипції у повісті «Великий шум», оповіданні «Рубач»).

Посилена активізація художньо-виражальних засобів модерністської поетики описовості пов'язана з Франковим зацікавленням сферою позасвідомого, інтуїтивно-чуттєвого, ірраціонального.

Новела «Вільгельм Телль» репрезентує уявно-фантастичні, фантазмагоричні малюнки внутрішнього ландшафту героїні, що під впливом музики інтенсивно змінюють настроєво-колористичну тональність, оприявнюючи психологічну драму жінки, апро-

бацію її любовних почуттів та суспільних ідеалів на справжність. Психотопоси виникають на тонкій межі свідомого й позасвідомого, реального — уявного — бажаного. У творі повною мірою реалізовано можливості синестезії, синопсії; посилено увагу до явища асоціації ідей, підкреслено роль творчої фантазії, символіки сновізій (теоретичні роздуми про ці питання було висловлено значно пізніше в естетичному трактаті «Із секретів поетичної творчості»).

У творах «Дріада», «Сойчине крило» й «Неначе сон» віртуозно освоєно сецесійно-імпресіоністичні принципи конструювання пейзажу й портрета через оприроднення людини (деперсоналізацію, опредмечення персонажів, їхнє уподібнення до дріад, мавок, фавнів; сугерування враження незвичності, несподіванки, казковості) й олюднення природи (антропоморфізацію, інтеріоризацію, кінетизацію пейзажу). Залучено елементи сновидовізійної, фантазмагорійної поетики, натяків, недомовок, техніки акварелі, принципу асоціативного монтажу, кінематографічного уповільнення і прискорення зображення, чергування мікро- й макропланів. Природоопис замінено «чуттеписом».

У творах дитячого циклу наявна тенденція до ліризації, ідилізації, символізації, концептуалізації ностальгійного пейзажу пам'яті, розширення його сугестивно-асоціативних значень. У «дітських» творах виокремлено особливий тип психологічного пленеру — інтуїтивно-чуттєвого, магічно-міфологічного, антропоморфного, заснованого на одивненні й очудненні звичних краєвидів.

У романі «Перехресні стежки», повістях «Для домашнього вогнища», «Основи суспільності» принцип художнього наслідування доповнено дієгетичними методами конструювання художнього простору: зображення його як уявного чи можливого. Інтенсифіковано ступінь присутності в описі самого інформатора, образи природи емоційно й ідейно насичено. Детекції суб'єктивізовані: вони є частиною хронотопу переживань — еквівалентом екзистенційного стану суб'єкта. На основі хворобливо-стресових маній, фобій, галюцинацій, гарячково-нервових страхів, спогадів, сновізій протагоністів реалістичні малюнки природи трансформовано у фантазмагоричні настроєво-пейзажні фрагменти, змодельовані засобами психопетики. Це фантазійні, депресивно-гнітливі, песимістичні (емоційно від'ємні, сірі, монохромні, чорно-білі детекції), елегійні, трагедійні, ностальгійні, дико-зловісні, строгі, холодні, «хворобливо-нервові» описи «locus terribilis». «Мінус»-простір із семантикою екзистенційного вакууму, самотності,

хвороби, з кримінально-мортальним, танатологічним значенням. Внутрішні пейзажі є маркерами фізичної та психодуховної хвороби персонажів і підпорядковані завданню малювати важкі психічні стани, трагедії душі.

Описи природи в гуцульських оповіданнях «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Терен у нозі» виразніше активізують філософські й міфосимволічні значення, оприявнюючи глибоко приховані смисли етноментальної картини світу персонажів, виражаючи кореляції між поняттями вічне й тлінне, профанне й сакральне, мале (мікрокосм) і велике (макрокосм), раціональне й ірраціональне, реальне й ірреальне. Образи природи прочитуються як еквіваленти межових станів персонажів, що опинилися у кризово-кульмінаційній фазі свого життя (на порозі гріха і прощення, вибору між Добром і Злом); як лімінальні трансцендентні топоси.

Побіч пошуків нового способу художньої візуалізації простору (суб'єктивного, антропоцентричного); нового типу описової поетики (імпресійної, експресивної, символічної), Франко утверджував у своїй прозі новий тип світовідчуття і світобачення: пантеїстично-ліричний, солярний, активістично-вітаїстичний на протигагу трагічно-песимістичному. Тонким лірично-настрояним нюансуванням, контрастним чергуванням світлих акварельних і сірих, монохромних, етюдних, графічних пейзажів, письменник утверджував філософію надії і безнадії, тріумфів і упадків, а також підкреслював діалектику Добра і Зла, Ероса й Танатоса.

Новизна творчих пошуків Івана Франка у сфері словесного живопису оприявнилась головно у двох взаємодоповнювальних та взаємозбагачувальних тенденціях: 1) у психологізації, ліризації, ритмізації, метафоризації, символізації реалістичного опису, 2) у поступовому переході до імпресіоністичного методу структурування простору природи, який умовно можна назвати психологічною імпресією. Обидва вектори еволюції дескриптивної поетики міцно в'язались із загальними напрямками «модернізації» української прози помежів'я століть.

Зі словесною пластикою М. Яцкова, Б. Лепкого, В. Бірчака, а також О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Стефаника, Н. Кобринської Франка найбільше споріднювала сецесійно-символістська манера оприроднення людини й олюднення, одивнення природи; характерна для імпресіоністичної естетики ідея трансгресії, аморфності, процесуальності, динаміки, миттєвості й фрагментарності буття; посилена увага до лірично-настрояного

модусу пейзажу, кольористична експресія; міфологізація і символізація топосів та етосів. Воднораз Франко не захоплювався орієнтальними, екзотичними, морськими, химерними, емблематичними квазіпейзажами або ж гіперболізованими живописними ефектами. «Молодомузівці» більшою мірою тяжіли до сецесійно-символістської образності, до нового творчого синтезу й символу (чуттєвого й ідейно-трансцендентного), Франкові ж пейзажі найвиразніше виявляли риси імпресіоністично-психологічного (суб'єктивно-експресивного) пленеризму.

5. **Прозова пейзажистика «молодомузівців»** є складним гетерогенним полотном, де схрещуються різні літературні напрями, течії, стилі, певною мірою інтегровані у структуру особистісного світовідчуття письменників.

Дескрипції Б. Лепкого синтетичні, з поліфонії стилів модернізму вони найповніше ввібрали риси імпресіонізму та символізму, що зумовило особливу увагу до внутрішнього закодованого смислу картини світу й захоплення малярськими та музичними ефектами, а це, для письменника з мистецьким обдаруванням і відповідною освітою, було цілком природним. Еволюція його пейзажно-креативної манери головно відбувалася завдяки інтенсифікації психологізму та посилення символізму дескрипцій. У стильовому плані Лепкий близький і до прозаїчних, об'єктивно-інформативних малярів-реалістів, і до експресивних романтиків, і до вправних у колористичному й психо-емоційному нюансуванні імпресіоністів. У притаманній йому лірично-меланхолійній манері він створює розлогі, детальні, статичні або динамічні описи, котрі, з одного боку, не втрачають своєї предметності, є «художньою фотографією» певної частини простору, а з іншого, є полісемантичними символічними образами (оболонкою) певних ідей. Живописність лепківських картин природи досягнута завдяки м'якості колориту і ніжності чуття, ліризму, малярській пластиці, особливій увазі до деталі, натяку, влучно дібраних враженнях, відтінках, асоціаціях. Пейзажі Лепкого оригінально обрамовує віконна призма сприйняття світу, що створює оптичну ілюзію його непізнаваності, глибини. Вона звужує, стискає простір, утворюючи ауру камерної інтимності, або ж навпаки — розширює, поглиблює його, породжуючи багатоманіття смислів. Це тонка межа між зовнішнім — внутрішнім, раціональним — ірраціональним, реальним — ірреальним, матеріальним — ідеальним. У такий спосіб Лепкий наголошує на єдності двоїстого, суперечливого світу загалом та актуалізує соціальну, філософську, екзистенційну, психологічну, морально-етичну проблематику. У його пізньоосінньому пленері перева-

жають присмеркові настрої, пов'язані зі смертю, старінням, самотністю, хворобою, злиднями. Тужливою тональністю офарблені й надвечірні пейзажі, що унаочнюють ідею циклічного коловороту життя. Б. Лепкий, як і Франко, активно вдається до елегізації минулого й ідилізації часопростору дитинства. Експериментує з різними формами і видами психологічного пейзажу (відчуттєво-перцепційного, онейрично-візійного, ретроспективного, синестезійного), залучає до свого інструментарію сугестію, синтез і символ.

Пейзажні дескрипції М. Яцкова мають виразно сецесійно-символічний характер, вони позначені впливами імпресіоністичної поетики, хоча він починав свою творчість із реалістичного зображення природолюдського світу. Згодом топоси природи набули філософсько-символічного значення. Емоційно-настроєві індекси пейзажу насичені позитивними конотаціями та пов'язані з коханням, радістю, свободою. Вони творять витончений музично-малярський сплав, що тяжіє до етюдності, декоративності, орнаментальності, рельєфності. Такі дескрипції виявилися особливо продуктивними формами психологічної характеристики персонажів.

Дескриптивна манера Яцкова оприявнює такі ознаки сецесійного стилю, як естетизм, міфологізм, екзотизм, гру образів, уяви, смислів. Його описи підпорядковано новелістичній концепції концентрації матеріалу, тому вони компактні, гранично стислі, емблематичні, але виразні, побудовані на основі блискавичного та яскравого порівняння (щільного сполучення) образів природи, персоніфікації. Малюнки синестезійні, ритмічні, ліричні, спрямовані на реалізацію поетичної концепції автора. Пейзаж втілює ідею нового образного синтезу, оригінальності. Іноді письменник створює враження надмірної барокової квітчастості, афектації та перебільшеного пафосу, стилізації. Цілісний опис замінює лейтмотивною символічною деталлю; не описує природу, а метафоризує її.

Словесна пленеристика «молодомузівця» В. Бірчака також оприявнює складний діалог «старих» і «нових» принципів та засобів компонування словесного живопису в літературі цього перехідного періоду. Показовим є твір «На вершки Карпат», що тяжіє до жанру «замітки», пейзажної новели та поезії в прозі. Він містить розлогі натурфілософські роздуми та мальовничі описи панорами з символічним підтекстом і гедоністично-міфологічною, історіософською і психологічною семантикою.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Абузова Н. 17, 34
Авдикович О. 14, 153, 241, 244, 258, 259
Авксентьева Г. 19, 40, 50
Агеева В. 28
Алчевська Х. 63, 64, 65, 67, 69, 263
Андреев Ю. 30
Андрусів С. 25
Анісімова Н. 20, 54
- Багрянний І. 23
Бажинов І. 30
Бальмонт К. 176
Барбашова О. 17, 34
Барвінський В. 75
Барка В. 23
Бармін А. 30
Баррел Дж. (John Barrell) 17, 37
Бахтін М. 17, 32
Башляр Г. 17, 97
Башманівський В. 20
Башманівська Л. 20
Бельські А. 36
Бестюк І. 25
Белая Г. 30
Белінська І. 24, 25
Бізе А. 17, 32, 47, 48
Білецький О. 17, 40
Бірчак В. 13, 14, 17, 243—249, 253, 255, 258, 259, 267, 269
Бірюльов Ю. 230, 231
Бобковський А. 113
Богемська К. 17, 33, 43, 49
Бодлер Ш. 33
Божович В. 33
Бондар Л. 8, 17, 130
Бондаренко О. 17, 34
Борисов А. 35
Боронь О. 26
Босак Н. 20
Будагова Л. 45, 46
Будний В. 8, 28, 71, 129, 130
Бук С. 127
Бунін І. 30
Буркалець Н. 26
Бьоклін А. 125, 205
- Вагнер Р. 199
Валері П. 33
Векуа О. 20
Вербицька Л. 8, 20, 130, 168
Вергілій 131
Верлен П. 199
Винниченко В. 30
Вітрук О. 35, 60
Возняк М. 184
Войтюк А. 8, 9, 30, 41, 83
Волошин М. 25
Вуйцік Т. (Wójcik T.) 32
- Гавриліна О. 17, 34, 47, 48
Галанов Б. 17, 32, 49, 58, 260
Гамсун К. 14, 258
Генералюк Л. 27—28, 42
Геракліт 201
Гінзбург Л. 17
Говард П. (Howard P.) 17, 37
Голод Р. 8, 28, 71, 120, 168
Голомб Л. 21, 41
Голяк Т. 165
Гонкури Е. і Ж. 33—34
Гостьева Т. 35
Го Шичан 24
Гончар О. 23, 40, 50
Грінфельд-Зінгурс Т. 17, 32, 47, 49, 57, 260
Гросевич І. 120
Грушевський М. 153, 187, 241—243, 259
Гузар З. 8, 10, 17, 30, 80, 132, 149, 163
Гумбольдт О. 47
Гундорова Т. 8, 16, 17, 28
Гурдуз К. 23
Гурленова Л. 17, 32, 40, 47, 49, 205, 206, 260
Гюго В. 214
- Гетте Й.-В. 33, 167
- Дарвін Ч. 167
Дебюссі К. 33
Делакруа Е. 33
Демська-Будзуляк Л. 215

- Демчук Н. 21, 30, 41, 49, 260
 Денисюк І. 8, 10, 17, 62, 94, 168, 169, 173, 174, 194
 Данте А. 241
 Дзюба І. 192
 Дишлюк І. 22
 Діккенс Ч. 67
 Дмитренко Н. 27
 Довбуш Олекса 73, 92
 Довженко О. 23
 Долгов К. 231
 Дроботун О. 28
 Дронь К. 8, 10, 25, 112, 128, 129, 146, 149, 152, 153, 171, 194
 Думка П. 63, 66
 Дуркалевич В. 8, 26, 133, 149, 150, 152—154, 158, 160
 Дьякова Т. 17, 34
 Дятленко Г. 8, 11, 23, 57
 Дяченко С. 21
- Ельсберг Я. 30
 Епштейн М. 17, 30, 34, 46, 48, 49, 58, 59, 129, 158, 260
- Еременко О. 28
 Ермоленко С. 21
- Жилко Ф. 8—9
 Жлуктенко Н. 42, 43
 Жук М. 181, 182
- Заболоцький М. 46
 Залигін С. 30
 Замотін І. 47
 Затуливітер В. 20
 Зеленцова С. 17, 34, 49, 260
 Зінченко Н. 21
 Золя Е. 64, 67, 69
 Зушман В. 26, 241
- Іваненко І. 19
 Іванова Н. 24, 25
 Івашкевич Я. 27
 Ільницький М. 16, 17, 21, 25, 139, 140, 198, 202, 212, 228, 230
- Йогансен М. 245
 Йона, пророк 247
- Казанова О. 26
 Каїн 109
 Камінчук О. 28, 144
- Каневська Л. 8, 11, 30, 41, 238
 Карманський П. 13
 Карпенко В. 30
 Карпенко-Карий І. 68, 69, 263
 Каспрович Я. (Kasprowicz J.) 63—65, 69, 263
 Кафка Ф. 56
 Кир'янчук Б. 8, 104
 Квітка-Основ'яненко Г. 23
 Клим'юк Ю. 17
 Клочек Г. 17, 18, 28
 Кобилянська О. 14, 23, 27, 64, 69, 96, 105, 165, 172, 190, 194, 241, 250, 251, 254, 258, 263, 267
 Кобринська Н. 14, 160, 165, 250, 258, 267
 Ковалів Ю. 62, 253
 Ковальчикова А. (Kowalczykowska A.) 17, 30, 36, 172
 Кожуховська Н. 17, 32, 47
 Кольбушевська Е. (Kolbuszewska E.) 17, 36
 Конєва Т. 22
 Копистянська Н. 17, 28, 56, 185
 Корвін-Пйотровська Д. 17, 36, 49, 53, 56, 58, 59, 78, 82, 110, 113, 128, 170, 174, 175, 253, 260
 Корнійчук В. 8, 17, 125, 126, 130, 159, 167
 Костенко Л. 22
 Котова В. 17, 34, 49, 57, 260
 Котюжинський М. 30
 Кочетова В. 17, 34
 Коцюбинський М. 14, 23, 26, 30, 64, 69, 86, 106, 119, 126, 130, 138, 165, 168, 184, 241, 250, 251, 254, 255, 257, 258, 259, 263, 267
 Кравченко Я. 182
 Крохіна Н. 176
 Кримський А. 63, 67, 69
 Крутікова Н. 30
 Крушельницький А. 8
 Крюкова Г. 30, 31
 Кузнецов Ю. 17, 28, 30, 41, 58, 77, 96, 168, 222, 252
 Кулікова Т. 50
 Куліш П. 236, 249
 Курляндська Г. 18, 32
 Куршакова Т. 35, 40, 43, 59
- Лановик З. 216
 Лановик М. 216
 Лашків Т. 8, 11, 169

- Левінські Дж. (Lewinski J.) 18, 37
 Левченко Г. 25
 Легкий М. 8, 10, 73, 133, 169
 Л. да Вінчі 33
 Леонов Л. 25
 Лепкий Б. 13, 14, 16, 17, 26, 44, 92, 93, 99, 124, 125, 129, 138—140, 200, 207—209, 210—214, 215—223, 223—227, 228—230, 235—241, 243, 251, 254, 255, 257—259, 267—269
 Лермонтов М. 25
 Леся Українка 19, 64, 66
 Лимонова Л. 24, 25
 Липін С. 30
 Лихачов Д. 17, 137
 Лілієнкрон Д. фон. (Detlev von Lilien-
 cron) 64, 69
 Лобова К. 18, 34, 47
 Лосев О. 17, 28, 32, 41
 Лотман Ю. 17, 32, 120, 129
 Лукіянович Д. 160
 Луцак С. 192
 Луценко Р. 36, 49, 60
 Луцишин О. 8, 12, 149
 Луцький О. 13, 64, 65, 69, 263
- Мандичевський Є. 251
 Матусяк А. 16, 28, 158, 159, 198, 199, 201, 204, 227, 230, 233
 Матушевський І. (Matuszewski I.) 253
 Мацевко Л. 30, 41
 Мацяк О. 27
 Мельник О. 16, 25, 199, 223, 224, 257
 Мендель Ю. 20
 Метерлінк М. 14, 114, 195, 234, 257
 Мелгорський Р. (Mielhorski R.) 149
 Мирний П. 68, 69, 263
 Миронюк В. 26
 Міцкевич А. 67
 Моклиця М. 17
 Моне К. 170
 Моренець В. 25
 Москаленко Н. 26, 54
 Мохнаткіна Ю. 18, 34
- Наєнко М. 17
 Наливайко Д. 17
 Науменко Н. 28, 181
 Нахлік Є. 17, 28, 147
 Неборак В. 13
 Нечуй-Левицький І. (Левицький І.) 57, 67—69, 263
- Неш Р. 232
 Нікольський В. 17, 33, 47, 49
 Ніцше Ф. 249
 Новиченко Л. 30
 Ной 248
- Онишко А. 30
 Остапенко І. 24, 25
 Остапчук В. 24, 25
- Павличко С. 17
 Пасічник Г. 23, 53, 54, 60
 Паскаль Б. 215, 249
 Пастернак Б. 25
 Пастух Т. 8, 17, 117, 132, 190, 191
 Пачовський В. 13
 Пейдж Дж. (Judith W. Page) 18, 37
 Петриченко Н. 21
 Петрушевський Ф. 42
 Петрушенко В. 231
 Петрухіна Л. 8, 15, 18, 19, 49, 83, 112, 118, 119, 122, 123, 135, 144, 154, 174, 202, 204, 209, 214, 231, 232, 238, 250, 260
 Пигарев К. 17, 33, 49
 Повторєва С. 253
 Подраза-Квятковська М. (Podraza-Kwi-
 atkowska M.) 18, 36, 121, 123, 234
 Поліщук В. 21, 41
 Поліщук Я. 17, 25, 198, 230
 Пономаренко О. 25
 Попадинець О. 21
 Потапенко О. 223
 Приходько Л. 26
 Пустова Ф. 8
 Пушкін О. 46
 Пшесмицький З. (Przesmycki Z.) 207
 Пшибишевський С. (Przybyszewski S.) 98, 249
- Радзіковський С. 182
 Ремарк Е. М. 23
 Раскін Дж. (John Ruskin) 236
 Рильський М. 30
 Рисак О. 17, 28, 200
 Рогова П. 31
 Ролан Р. 249
 Романенко В. 30
 Росса А. (Rossa A.) 18, 36
 Россіні Д.-А. 96
 Рубчак Б. 212
 Рудницький М. 8—10, 13, 41

- Руссо Ж.-Ж. 186, 249
Рябова В. 36
- Саводник В. 47
Свидницький А. 68, 69, 263
Свірідова Ю. 45
Себіна Е. 49, 56, 260
Седакова О. 26, 54
Сельвінський І. 25
Семенчук І. 30
Сізова К. 18, 55, 254
Сікора І. (Sikora I.) 18, 36, 190
Скварчинська С. (Skwarczyńska S.) 17, 44
Сковорода Г. 249
Скупейко Л. 25
Смерек О. 25
Смирнова А. 18, 34, 47
Сміт Е. (Elise L. Smith) 18, 37
Содомора А. 17, 122, 131, 176, 208
Соколовська Ю. 21—22
Сольська І. 182
Стасевич В. 17, 33, 49
Стафф Л. (Staff L.) 14, 27, 114, 119, 183, 238, 254, 255
Степанова І. 24
Стефанік В. 26, 64, 69, 165, 250, 258, 263, 267
Страхов І. 206
- Тагільцева Я. 24, 25, 49, 260
Тараненко М. 30, 55
Тахо-Годі М. 32, 41
Твердохліб С. 13
Тейлор К. (Taylor K.) 18, 37
Тель Вільгельм 99
Тимченко Ю. 26
Тихолоз Н. 8, 11, 149
Тихолоз Б. 8, 11, 17
Тишук О. 18, 34, 41, 47, 49, 260
Ткаченко А. 39
Ткачук М. 8, 16, 17, 207, 212, 221
Тодчук Н. 8, 104
Толстой Л. 67, 249
Топоров В. 17, 32, 91, 146
Тростюк І. 168
Труш І. 63, 64, 67, 69, 178, 263
Тулякова О. 18, 34
Тургенєв І. 67
Тютчев Ф. 25, 227
- У Хао 24, 25
- Федотова Т. 25
Федькович Ю. 63, 67—69, 263
Фет А. 46
Фіттер К. (Fitter C.) 18, 37
Флоренський П. 76
Фрідлендер Г. 30
Фролова К. 30
Фьодоров-Давидов О. 49
- Халізов В. 206
Харитоненко О. 24, 25
Хоткевич Г. 91, 92, 141, 241, 251
Христос 228, 257
Худяєва Ю. 36
- Цветаєва М. 46
Циховська Е. 27, 143, 144, 183, 209, 210
Ціхоцький І. 8
- Чабановська-Врубель А. (Czabanowska-Wróbel A.) 151
Чайковський А. 173
Чарнецький С. 13
Челецька (Барабаш) М. 8, 12, 168
Черемшина Марко 26, 64, 69
Чичерін О. 17, 163, 227
Чорна Н. 30
Чюрльоніс М.-К. (Čiurlionis Mikalojus Konstantinas) 176, 242, 246
- Шаповал Н. 49, 260
Шаповалова Е. 30
Шаталова Л. 30
Швець А. 8, 11, 30, 41, 149, 160, 169
Шевченко Т. 26, 28, 30, 66, 67, 69, 263
Шегеда О. 16, 28, 93, 125, 197, 199, 201, 214
Ширіна О. 18, 34
Шопенгауер А. 249
Шпитко О. 13
Шукурова К. 30
Шумило Н. 17
- Юхимик Ю. 44, 53
- Яценко М. 17
Яцків М. 13, 14, 16, 17, 140, 170, 197, 198—207, 223, 227, 230, 233—235, 241, 243, 251, 252, 254, 255, 257—259, 267, 269

ЛЮДИНОЗНАВЧІ МОЖЛИВОСТІ СЛОВЕСНОГО ПЕЙЗАЖУ (Євген Нахлік)	3
ВСТУП	7
Р О З Д І Л 1. ЛІТЕРАТУРНИЙ ПЕЙЗАЖ ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА	19
1.1. Історіографія питання. Вектори дослідження літературного пейзажу	19
1.2. Дефініція терміна. Вербальний пейзаж у контексті суміжних по- нять	38
1.3. Типологія пейзажу: критерії, підходи, класифікації	49
Р О З Д І Л 2. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ, ЗОБРАЖАЛЬНО- ВИРАЖАЛЬНІ МОЖЛИВОСТІ ПСИХОЛОГІЧНОГО ПЛЕНЕРУ ФРАНКОВОЇ ПРОЗИ	62
2.1. Взаємодія «старих» і «нових» принципів зображення природи й людини в літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. (у критичному ос- мисленні Івана Франка)	63
2.2. Динамічність пошуків Івана Франка як словесного пейзажиста у романі «Петрії і Довбушуки». Вияви дескриптивного реалізму й імпресіонізму в ранньопленерному етюді «Лешишина челядь»	70
2.3. Локально-автентичні й інтроспективні пейзажі у бориславських творах Франка	78
2.3.1. Об'єктивна «правда бачення» й суб'єктивна «правда чуття» у романі «Борислав сміється»	78
2.3.2. «Елегізація», «ідилізація» минулого в оповіданнях «На ро- боті», «Ріпник», «Вівчар», повісті «Воа constrictor»	83
2.4. Пейзажі уяви у новелі «Вільгельм Телль»: асоціативно-монтажна, синестезійна модель художнього часопростору	94
2.5. Алегорично-психологічний «простір переживань» в оповіданнях «Маніпулянтка», «Між добрими людьми»	101
2.6. «Пейзажі душі» у повістях «Основи суспільності» й «Для домаш- нього огнища». «Мінус-простір» у романі «Перехресні стежки»	104
2.7. Психологічний плеризм 1900-х. Міфосимволічні пейзажі у «гу- цульських» оповіданнях «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Те- рен у нозі»	136
2.8. Специфіка «дітського» сприйняття природи. Інтуїтивно-чуттєва, магічно-міфологічна модель макросвіту в оповіданні «Під оборогом»	148

2.9. Утвердження імпресіоністичної (відчуттєво-перцепційної) моделі психологічного пленеризму у музично-малярському етюді «Дріада»	165
2.10. Від імпресії до сецесії: «гра душі з простором природи» у творах «Сойчине крило» й «Неначе сон»	188
Р О З Д І Л 3. «МОЛОДА МУЗА»: ТЯГЛІСТЬ, ДИНАМІКА Й ОНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ ПЕЙЗАЖОТВОРЕННЯ	197
3.1. Музично-малярське сецесійне тло у творчості Михайла Яцкова	197
3.2. Філософічність і психологізм пейзажів Богдана Лепкого	207
3.2.1. «Магія надвечір'я» Б. Лепкого	208
3.2.2. Пейзажі як елементи танатопоетики в оповіданні «Кара» (боротьба одвічних антиномій Добра і Зла, Життя і Смерті)	214
3.2.3. Присмеркові настрої у пейзажах як маркери самотності й зневіри персонажа	218
3.2.4. «Що там, за тією тонкою пластинкою скла?»: віконна призма в пейзажистичі Б. Лепкого	223
3.3. Категорія пам'яті, повернення «назад» у модерністському дискурсі Б. Лепкого та М. Яцкова	227
3.4. Ідея навернення до села і мотив утечі на лоно природи у прозі М. Яцкова, Б. Лепкого	230
3.5. «Входимо в країну великої правди, що аж у казку переходить»: природолодський спільносвіт в оповіданні Володимира Бірчака «На вершки Карпат»	243
3.6. Прозові пейзажі Івана Франка й молодішої генерації письменників: спільне, відмінне, своєрідне	250
ВИСНОВКИ	260
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК	270

Наукове видання

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ІВАНА ФРАНКА

ЛАПШІ Марія Михайлівна

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПЕЙЗАЖ
У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА
ТА «МОЛОДОЇ МУЗИ»
СЕМАНТИКА Й ПОЕТИКА

Київ, Науково-виробниче підприємство
«Видавництво “Наукова думка” НАН України», 2016

Художній редактор *Р. І. Калиш*
Технічний редактор *Т. С. Березяк*
Коректор *Л. Г. Бузіашвілі*
Оператори *О. О. Пономаренко, І. А. Сухиня*
Комп'ютерна верстка *Т. О. Ценцеус*

Підп. до друку 12.08.2016. Формат 60 × 90/16.
Папір офс. № 1. Гарн. Таймс. Друк. офс. Ум. друк. арк. 17,25.
Ум. фарбо-відб. 18,0. Обл.-вид. арк. 17,0.
Тираж 200 прим. Зам. № 16—481

Оригінал-макет виготовлено у
НВП «Видавництво “Наукова думка” НАН України»
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 2440 від 15.03.2006 р.
01601 Київ 1, вул. Терещенківська, 3

ПАТ фірма «Віпол»
03151 Київ 151, вул. Волинська, 60
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
серія ДК № 4404 від 31.08.2012 р.