

УДК 821.161.2-3.09 Франко08:7.046.1:177.6

«ЧУДОВА МУЗИКА ЛЮБОВІ»: АКУСТИЧНИЙ ЕФЕКТ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА

Ірина ГОРОШКО

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79005*

Проаналізовано специфіку акустичних засобів невербаліки як непрямих форм психологічного зображення любовних стосунків у прозі І. Франка. Розглянуто елементи просодики та екстралінгвістики. Наведено приклади пробудження, вияву та переосмислення почуттів у моменти слухання музики та під час гри на інструменті.

Ключові слова: любовний сюжет, невербаліка, акустика, екстралінгвістика, просодика.

Діапазон душевних станів та складних психічних процесів, пов'язаних із любовними переживаннями героїв, у творах митця надзвичайно широкий. Іван Франко майстерно змальовував коханців «через “прірву”» суб'єктивного переживання, зсередини психічного і духовного життя» [3, с. 30]. Автор наче проникав у свідомість і душу героїв та показував, що насправді відбувається з ними в переломно-кульмінаційні моменти. Основними засобами вираження любовної ейфорії чи дисфорії для письменника стали прямі та непрямі форми психологічного зображення, що відрізняються способами художнього пізнання внутрішнього світу персонажів. Інтровертна (пряма) форма психологічного аналізу «передбачає безпосереднє відтворення психічних процесів – як рефлексивних, так і емоційних» [6, с. 14]. Екстравертна (непряма) форма відтворює почуття героїв через зовнішні вияви психіки: мову міміки, пантоміміки, голосу, дотику, запаху. У Франковій прозі прямі і непрямі засоби психологізації виступають рушійними компонентами у розвитку любовного сюжету. Як слушно зауважив В. Компанієць, «психологічна характеристика у письменника мало відрізняється від учинків героїв, вона з ними зв'язана безпосередньо і виступає в якості прямої мотивації» [7, с. 50].

У трактаті «Із секретів поетичної творчості» І. Франко влучно відзначив, що музичні та живописні засоби зображення «надають усьому інший, глибший, символічний змісл» [13, т. 31, с. 99], вони необхідні поетові для образного відтворення цілої гами мінливих почуттів. Франкові персонажі надзвичайно чутливі до «безмежного світу тонів, гуків, шелестів, тиші», які дають «пізнати цілі ряди явищ монументальних, невлкових, летючих, цілі ряди змін наглих і сильних, що вражають нашу душу» [13, т. 31, с. 85]. Це ж стосується і голосу, що «іде зсередини однієї людини та впливає на підсвідомість іншої» [1, с. 155]. Голос та манера мовлення несуть первинну, незамасковану інформацію про героя-мовця. У психоакустиці виділяють дев'ять різних

аспектів почуття, кожен з яких має певний спосіб інтонаційного вираження: веселощі передаються жвавим, енергійним тоном; горе – патетичним; страх – надломленим; милість – ніжним; здивування – захопленим; відвага – наполегливим; легковажність – легким; збудження – глибоким; байдужість – голосом тиші [14, с. 100]. Для кодування та декодування любовних емоцій І. Франко використовував усе різноманіття інтонаційних відтінків, часто вдавався до відтворення екстралінгвістичних (зітхання, сміх, плач) елементів акустики, що підтверджували або заперечували вербальні зізнання персонажів.

Франкознавці Роман Голод, Іван Денисюк, Марія Лапій, Микола Легкий, досліджуючи проблему мистецького синтезу у творчості митця, принагідно зверталися до питання акустичних вражень у прозі письменника. У їхніх студіях зустрічаємо цікаві міркування про «музично-малярське тло» як вияв душі героя [4, с. 141], про «поєднання своєрідного кольористичного і звукового пуантилізму» [2, с. 29] у творах І. Франка, про акустичні особливості пейзажного [8] та наративного [9] дискурсів. Однак у сфері змалювання любовних стосунків, акустична система відображення невербальної поведінки героїв потребує ще глибокого осмислення.

Емоційний зміст повідомлення завжди впливає на голосову модуляцію співрозмовників. Як влучно відзначив *Бернард Шоу*, «*е п'ятдесят способів сказати слово "так", п'ятсот способів сказати "ні"* і лише один спосіб, щоб їх написати» [16, с. 66]. Тон мовлення допомагає краще передати думки і почуття, може навіть змінювати зміст повідомлення, надавати йому протилежного значення. У Франкових текстах «інтонація [...] слугує засобом експресивізації, інтимізації тексту, індикатором правдивих почуттів та думок» [12, с. 302].

В оповіданні «Ріпник» інтонаційні перепади у голосі Івана під час розмови з Фрузею з «острого, неприступного» тону на тиху, лагідну бесіду, зумовлені давнім «стинучим» почуттям, що знову заіскрило у серці героя. «Не слова самі, а тон їх був бальзамом для зболілої груді. Він давно уже не говорив до неї так ласкаво» [13, т. 14, с. 278]. Невластиві для Івана вияви ласки вплинули на емоційний настрій дівчини і подальший розвиток їхньої комунікації. Ніжний тон героя додав сміливості героїні, страх, через який вона боялася розповісти про «очікуваного гостя», себто вагітність, безслідно зник: «Фрузя сказала тоті слова так весело, з таким трепечущим щастям в голосі, що Івана вони глибоко вразили в серце» [13, т. 14, с. 278]. Враження від новини, а також голосових темпоритмів Фрузі довго не полишали протагоніста. У процесі тривалих роздумів веселий, говіркий Іван почав помітно змінюватися: «Чого ти, Іване, так посоловів? [...] І смієшся, – а якось мов не своїм сміхом. Щось у тебе, бачу, на душі?» [13, т. 14, с. 288]. Очевидно, що причиною настроєвих та голосових перемін Івана стала розмова із Фрузею, її новина та радісний, довірливий тон дівчини. У творах І. Франка акустичні елементи передають тонкі емоційні відтінки думки, за якими можна дізнатися про істинні любовні почування або ж виявити їхню відсутність.

Спокійний, рівний тон Рафаловича («Перехресні стежки») в останній розмові з Регіною Стальською якраз наслідок браку почуттів героя. Емоційна незворушність адвоката мала фатальні наслідки для героїні: «Від першої хвили, коли я ввійшла, коли почула ваш голос, я зрозуміла, що для мене все пропало, що у вашому серці згасло

те полум'я, при якому я хотіла огріти своє серце» [13, т. 20, с. 413]. Рафалович вже не бачив у Регіні свій ідеал. Натхненним і пристрасним голосом він розповідав героїні про плани і перспективи громадського діла. Пріоритети Євгенія були очевидні. В емоційно-психологічному плані розмова, а особливо її невербальні складові, зумовили нестабільний психологічний стан Регіни. Суперечність між словами та інтонацією героїні передавала її хитке нервово напруження у той момент. На запитання та утішання Євгенія вона відповідає: «Нічого, нічого [...] мені добре, – шептала Регіна, і з її очей закапали сльози» [13, т. 20, с. 411]. Сльози та голосний, «гіркий» сміх поперемінно супроводжували переривчасту мову жінки. У її свідомості почалися незворотні психічні процеси. Спокійна, мовчазлива реакція Регіни на виставу Стальського у «ролі обуреного мужа», – коли той зривався на крики, плював їй в лице та цинічно реготав, – очевидний факт її психічного регресу.

У текстах письменника голос ставав ніби «внутрішнім звуковим автопортретом» героя-мовця, що напряду пов'язаний з його характером та силою духу. Таке співвіднесення голосу і характеру близьке до інтенцій індійського філософа Хазрата Інайята Хана: «Якщо дух м'який, то голос м'який; якщо дух твердий, то голос твердий; якщо дух сильний, то і голос має силу; якщо дух втратив свою силу, тоді й голос втрачає її» [14, с. 70].

Ще один акустичний прийом І. Франка – це приємний жіночий альт, що завжди викликав особливий інтерес у героїв-чоловіків, позаяк асоціювався в них із самодостатніми, інтелігентними та упевненими особистостями. Крім того, оксамитовий тон додавав витонченості та еротичної принадності своїм власницям: «володарі низького, грудного голосу сприймаються більш сексуальними, ніж власники тоненького, ніжного голоска» [10, с. 357]. Гуся («Не спитавши броду»), Регіна Киселевська («Лель і Полель»), Мільця («Герой поневолі»), Регіна Твардовська («Перехресні стежки»), Марися («Неначе сон») були власницями такого спокусливого голосу. Їхній незвичайний грудний або горловий альт по-особливому вражав чоловіків і надовго вкарбовувався в їхню пам'ять та серце. Гуся – перша героїня, яку І. Франко нагородив цим «милозвучним, хоч якось неприродно горляним голосом» [13, т. 18, с. 353], що викликав неймовірне хвилювання у Бориса та «будив в його серці найкращі, найлюбіші акорди» [13, т. 18, с. 404]. Згодом подібний тон з'явився у голосі Регіни Киселевської, яка стала об'єктом любовного захоплення обох братів Калиновичів. Начко перший закохався у таємничу дівчину, в образі якої його вразила не так врода, як таємничий альтовий голос: «чистий, грудний, мовби в самій душі народжуваний» [13, т. 17, с. 366]. Більш раціональний Владко не відразу піддався жіночому шарму, але, «зустрічаючись із нею (Регіною. – І. Г.) так часто, чуючи її голос та заглядаючи в її бездонні очі, почував себе щораз більше залежним від сили її чару» [13, т. 17, с. 415]. Євгеній Рафалович спочатку не надав великого значення своєму першому враженню. Але поступово усвідомив, що закохався у Регіну та її незвичайний голос: «він майже не розумів, що вона сказала, але сам тон її голосу був для нього такою музикою, якої він, бачилось, не чув іще ніколи. [...] вона засміялася, і той сміх дихнув на нього такою розкішшю, про яку йому досі і в сні не снилося» [13, т. 20, с. 235]. Низькі інтонації у голосах Густи та обох

Регін стали індикаторами їхньої підвищеної емоційної вразливості та меланхолійності. За своєю інтровертною натурою вони неговірки, але кожне їхнє слово, промовлене з особливою альтовою інтонацією, чарувало слухачів. Оксамитовий жіночий голос у творах І. Франка не тільки викликав подив та інтерес у чоловіків, а й стимулював їх до справжніх героїчних учинків. «Чистий срібний», «трохи горловий, але дуже приємний» [13, т. 17, с. 479] голос дівчини змусив несміливого канцеляриста Григорія Калиновича («Герой поневолі») ризикнути репутацією та життям заради порятунку його власниці: «Він стояв неначе заворожений тим голосом. Кулі могли собі свистати побіля його вух, могли зойкати поранені, могли несамовито вигукувати тимчасові переможці. [...] Поблизу Калиновича все це мовби не існувало» [13, т. 17, с. 479]. Вийшовши зі стану емоційного шоку, Григорій кинувся на порятунок дівчини. Чарівний голос незнайомки за лічені хвилини допоміг герою побороти страхи та комплекси, з якими він боровся та мирився все життя.

У новелі «Неначе сон» альтовий голос молодиці став не тільки особливою «покусою» для місцевого дядя, а й умовним сигналом для зустрічі коханців. На завершальних акордах Марисиної пісні, «неначе сонний привид від землі, виринула висока парубоча постать» [13, т. 22, с. 320]. Раптова поява молодого дядя визначила подальший хід дій, які, очевидно, відбувалися не вперше: короткий діалог, спільна прогулянка, Несторове посвистування, його ж красномовна репліка «Сюди!» та зникнення коханців серед житнього поля. До речі, свист за народними повір'ями є «явищем, незмінно пов'язаним із закликком зла, лиха, біди, нечистої сили» [11, с. 295], яка у творі приводить до «насланя». Можна припустити, що цей екстралінгвістичний елемент не що інше, як позитивна відповідь юнака на сигнал дівчини. В такому разі незвичайний, пізнаваний голос Марисі та посвистування Нестора – це закодована прелюдія до їхнього перелюбу.

Пристрасні, низькі інтонації стали продуктивним інструментом в арсеналі Франкових спокусниць. Вони манили чоловіків не тільки своєю зовнішньою красою, а й таємничим внутрішнім еством, яке передавала незвичайна альтова тональність.

Варто зазначити, що попри принадні жіночі інтонації, котрі по-справжньому спокушали чоловіків, І. Франко відтворював і неприємні високі голоси, що викликали відчуття дискомфорту в героїв. «У людській підсвідомості, пронизливий, високий звук, – на думку антрополога М. Неппа, – пов'язаний з тривогою. Тому верескливий голос відбиває бажання спілкуватися з його власником, зменшує ступінь довіри до його слів» [10, с. 365]. У романі «Борислав сміється» істеричні крики Рифки пробудили у Германа ненависть до дружини. Її «спазматичний, страшний регіт, котрий, мов грохот грому, залунав по широких пустих покоях» [13, т. 15, с. 415], гнав чоловіка з дому. Герман зовсім байдужий до нервової хвороби Рифки, бо давно мріє про іншу жінку (Щастя), що існує лише в його снах і за голосом якої він готовий іти хоч на край світу. «Ненастанне щебетання» [13, т. 18, с. 417] пані Міхонської не менш потворне для Бориса: «Несказано прикро і осоружно було Борисові слухати сю мову» [13, т. 18, с. 417]. Молода вдова використовувала різні акустичні сигнали, аби привернути Борисову увагу: то голосно сміялася, то говорила «звільна, м'яким і ніби надтомленим голосом» [13, т. 18, с. 430], то «з якимсь лукавим смутком» [13, т. 18, с. 413]. Ці фальшиві відтінки у голосі відпо-

відали її дволикій натурі: хитрої спокусниці та журливої вдови. «Безмірно рухлива і щебетлива» [13, т. 18, с. 272] героїня казки «Без праці» також продуктивно використувала акустичний сегмент для завоювання прихильності хлопця. Зі слів протагоніста дізнаємося, що панночка Ніна, як і її мати, володіла неприємним писклявим голосом, який спочатку дратував Івана: «Чорт їх по голосі пізнає, коли обі пишуть, як кітки» [13, т. 18, с. 273]. При першій зустрічі з Ніною він «відчув правдиву ненависть до тої сороки» [13, т. 18, с. 273]. Проте капризна та хитра панночка вміло завоювала увагу хлопця: сміялася, плакала, «приговорювала ніжним голоском» [13, т. 18, с. 286]. Інтонаційна «штафажа» допомогла героїні підкорити серце Івана Лінюха. Однак акустичні елементи не тільки приховували, але й виявляли істинну натуру Ніни, особливо в прикрі для неї моменти поразок, коли вона «в нестями кричала» та «сікла зубами» [13, т. 18, с. 299].

До акустичних сигналів, які відтворюють почуттєву сферу життя героїв належать також гра на музичному інструменті (Митро, Рафалович). За твердженням І. Франка, «музика б'є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення» [13, т. 31, с. 86], а може бути виразником цих почуттів. Мелодія, що її награв герой, має чітке емоційне забарвлення, яке відповідає настрою виконавця. У фінальному епізоді оповідання «Лешишина челядь» закоханий Митро грає на сопілці дуже сумну мелодію, у якій передає стан свого розпачу: «затиликав, та так дрібно та тужно, немовби в тім голосі тонула вся його надія на тихе щастя» [13, т. 14, с. 264]. Хлопець стривожений перспективою розлуки з коханою Горпиною через їхню майнову нерівність: «Серце йому стислося, коли погадав про свою бідність» [13, т. 14, с. 264]. Гра Рафаловича на фортепіано має мажорне забарвлення, оскільки виражає ейфорію від закоханості: «... чим сильніше клекотіло в ньому чуття, якого він не смів виявити, тим вправніше бігали його пальці по клавішах [...]. Любов робила його артистом, виливалася в кождім тоні, в кождім акорді» [13, т. 20, с. 236]. Ці акустичні сигнали відтворювали інтимні почування та інтенції героїв на різних етапах розвитку любовних стосунків. Романтичний настрій Рафаловича ще незатьмарений думками про можливі складнощі в організації сімейного життя, а матримоніальні проблеми Митра потребували негайного вирішення. Отож, «мова музики, – за словами Д. Хезмондалша, – це один із способів, який еліптично і точково торкається внутрішнього життя, бажань людини» [15, с. 33]. Мінорні та мажорні акорди у музиці та співі здатні виражати і пробуджувати любовні почуття, а також виявляти особливі емоційні настрої як виконавця, так і слухача.

У новелі «Дріада» несподіваний дівочий спів у лісі приємно вразив Бориса, змусив його зупинитися і слухати: «Він стояв, мов причарований, запирав у собі дух і весь тремтів, несвідомо боячись, щоб пісня не урвалася, щоб голос не затих» [13, т. 22, с. 99]. «Ефект несподіванки» [5, с. 169] найбільше посприяв зачарованості слухача піснею. Крім того, Бориса сильно здивувало поєднання висококультурного, інтелігентного голосу виконавиці та народного репертуару: «чистим дзвінким та мелодійним голосом» [13, т. 22, с. 98] дівчина співала «Плине качур по Дунаю»: «лилася пісня, повна туги і меланхолії, та притім надихана якоюсь таємною життєвою енергією, мов тужливий, а при тім так могутній своєю енергією гомін гірського потоку» [13, т. 22, с. 98]. Жодний

спів не торкав так його серця і не збурював фантазію: «Якесь почуття гармонії та рішучості родилося, слухаючи його» [13, т. 22, с. 100].

Прикладом переосмислення почуттів під час слухання музики є оповідання «Вільгельм Телль» [13, т. 16, с. 193–200]. Емоційне сприйняття музичних акордів виступило каталізатором для нереалізованих спонукань. Музика, «властивою доменею якої, – на думку І. Франка, – є глибокі та неясні зворушення» [13, т. 31, с. 86], увиразнила сумніви героїні та внесла ясність у її переживання і почуття, змусила переоцінити стосунки із чоловіком, котрий зрадив народній справі. Оскільки спільні громадські інтереси породили в обох почуття закоханості, то зникнення цього об'єднуючого чинника призвело до руйнування любовних взаємин. Музика вивела героїню на внутрішній діалог із самою собою та зумовила низку емоційно-асоціативних процесів, які викликали в дівочій душі «такі ефекти, яких не може викликати говорене слово» [13, т. 31, с. 89]. Могучі музичні акорди допомогли проживати болючі проігноровані почуття. «Неясну» тривожність, яку відчувала Оля до початку опери, посилили та прояснили музичні акорди, «що затремтіли якось тривожно [...] 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 флажеолети стогнали уривано, мов конаючий. Все тремтіло і бурлило» [13, т. 16, с. 195]. Мажорні та мінорні акорди опери і героїчна постать Вільгельма Телля наче пробудили дівчину від «наївного, рожевого сну», піднесли душу слухачки «аж до тої підзвіздної висоти, на котрій щезають усякі особисті, самолюбні забаги, на котрій дух живе високими і чистими чуттями любові до загалу і посвячення» [13, т. 16, с. 198]. Завдяки цьому музичному дійству Оля зрозуміла, що не хоче пов'язувати своє життя із негідним кар'єристом, який вже давно перестав бути для неї ідеалом.

Як бачимо, голосові модуляції та музичні акорди завжди синхронізовані з поточним психологічним станом персонажа, тому доволі вичерпно інформують про внутрішні душевні потрясіння героїв-коханців та їхні любовні почуття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Ваніна О. Значення голосу і манери говорити для теле- і радіожурналістів / О. Ваніна // Телевізійна і радіожурналістика. – Львів, 2002. – Вип. 4. – С. 155–158.
2. Голод Р. Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка / Роман Голод // Слово і Час. – 2006. – № 8. – С. 27–31.
3. Гундорова Т. Франко – не Каменярь. Франко і Каменярь / Тамара Гундорова. – К., 2006. – 352 с.
4. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Денисюк. – 2-ге вид. – Львів: «Академічний Експрес», 1999. – 280 с.
5. Денисюк І. Барва, мелодія і температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової «Дріади») / Іван Денисюк // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. Т. 2 / Іван Денисюк. – Львів : ЛНУ, 2005. – С. 163–173.
6. Каневська Л. Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / Лариса Каневська. – К. : [б. в.], 2004. – 20 с.

7. *Компанеец В. В.* Художественный психологизм как проблема исследования / В. В. Компанеец // Русская литература. – 1974. – № 1. – С. 46–60.
8. *Лапій М.* Ідея синтезу мистецтв у пейзажному дискурсі Івана Франка / Марія Лапій // Українське літературознавство. – Львів, 2014. – Вип. 78. – С. 86–98.
9. *Легкий М.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / Микола Легкий. – Львів : Львівське відділення ІЛ НАНУ, 1999. – 154 с.
10. *Нэпп М.* Невербальное общение / М. Нэпп, Дж. Холл ; пер. с англ. З. Замчук. – СПб. : Питер, 2014. – 464 с.
11. *Плотникова А. А.* О символике свиста / А. А. Плотникова // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / отв. ред. С. М. Толстая. – М. : Изд-во «Индрик», 1999. – С. 295–304.
12. *Ткач Я.* Акустичні засоби невербаліки: комунікативний аспект / Ярослав Ткач // Телевізійна і радіожурналістика : зб. наук. пр. – Львів, 2015. – Вип. 14. – С. 298–307.
13. *Франко І. Я.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
14. *Хан Х. И.* Мистицизм звука / Хазрат Инайят Хан. – М. : Сфера. – 336 с.
15. *Хезмондали Д.* Музыка. Почему она так важна для нас / Д. Хезмондалиш ; перевод з англ. И. В. Оливи. – Харьков : Полиарт, 2014. – 235 с.
16. *Шоу Б.* Предисловие. Главным образом о себе самом / Бернард Шоу // Полное собрание пьес : в 6 т. / Бернард Шоу. – Л. : Искусство, 1978. – 647 с.

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2015
Прийнята до друку 18.10.2015*

«THE WONDERFUL MUSIC OF LOVE»: ACOUSTIC EFFECT IN IVAN FRANKO'S PROSE

Iryna HOROSHKO

*National Academy of Sciences of Ukraine, Ivan Franko Institute,
18, Drahomanova Str., Lviv, Ukraine, 79005*

The article analyzes the specifics of acoustic means of non-verbal communication as an indirect form of psychologic representation of romantic relationships in I. Franko's prose. The focus is on the elements of prosody and extralinguistic factors. The author exemplifies the processes of awakening, rethinking and expression of feelings when the characters are listening to music or playing an instrument.

Keywords: love plot, non-verbal communication, acoustics, extralinguistic factor, prosody.