

УДК 821.161.2-32.09«1905»ФранкоІ.:7.047

СЕМАНТИКО-ПОЕТИКАЛЬНИЙ АСПЕКТ КОЛЬОРИСТИЧНОЇ ПАРАДИГМИ ОПОВІДАННЯ ІВАНА ФРАНКА «МИКИТИЧІВ ДУБ»

Тетяна ТРАЧУК

*Інститут Івана Франка НАН України,
бул. Драгоманова, 18, Львів, Україна, 79000,
e-mail: tetjanka.lewenja@gmail.com*

Висвітлено головні аспекти функціонування кольору в оповіданні «Микитичів дуб», розглянуто семантику кольоративів, специфіку авторської візії барвопису, запропоновано модель інтерпретації символіки кольору.

Ключові слова: кольористика, семантика кольору, символіка кольору, кольористична парадигма.

Дослідження кольористичної парадигми художнього твору – один із найпопулярніших сьогоднішніх дискурсів літературознавства, більше того, дискурсів модерної гуманітаристики. Проблема кольористики художнього твору, диференціюючись із багатоаспектної проблематики візійності, із широкого контексту медіацій візуального та словесного, щораз частіше стає предметом дослідження у літературознавстві.

Варто зазначити, що поліфункціональна специфіка кольору та його мультигалузева спрямованість змушує дослідника враховувати аспекти міждисциплінарного дослідження. Йдеться насамперед про те, що кожна нова спроба інтерпретації кольору, зокрема й у літературознавстві, стає гіперпосиланням на все уже досліджене, інтертекстуально корелюючи із різногалузевими пошуками. Грунтуючись на засадах діалогізму Михайла Бахтіна [1, с. 314–315], мусимо зазначити, що дослідження кольористики конкретного літературного твору завжди апелюватиме до досліджень суміжних, зокрема мистецтвознавчих дисциплін. Відтак дослідження кольористичних стратегій конкретного твору завжди буде поліфонічним в аспекті тенденційності інтерференції наукового дискурсу¹.

Незважаючи на інтердисциплінарність кольору та його антропологічну спрямованість, все-таки не вироблено конкретної методології його дослідження. Як слушно зауважено у праці Юрека Кшиштофа, царина науки, яка вивчає колір, ще досі не має єдиної термінології, що є серйозним викликом для науковців [16, с. 67]. Літературознавство ж розглядає колір як поетикальну складову, заангажовуючи при цьому найрізноманітніші теоретичні підходи.

¹ Тут конкретно, екстраполюючи семантику фізичного терміна «інтерференція» як підсилення чи послаблення взаємного резонансу, говоримо про взаємодію наук гуманітарних: ширше – літературознавства та суміжних наук, предметніше – проблеми кольористики у пограниччі її наукової суті.

Кольористична поетика Івана Франка містить потужну художню вартість. Особливо прикметне тяжіння модерністської прози І. Франка до нової виражальності, максимальне використання ресурсу слова-образу, звідси цілеспрямоване авторське продукування малярської техніки в пейзажах («Під оборогом», «Дріада»), естетика вербального барвопису, помітна візуальна асоціативність. У своїх творах І. Франко пропонував власні словесні еквіваленти того чи того кольору, збуджуючи в читача певні художні асоціації й демонструючи водночас унікальні риси власного ідіостилю.

Одним із творів, де І. Франко вдало експлікував семантичну функціональність кольоративу, підсилюючи в такий спосіб інші засоби художнього психологізму, вираження дивних природних передчуттів, характерологічну сутність персонажів, є оповідання «Микитичів дуб» (уперше надруковане в «Слов'янському альманасі» (Т. 2. – Відень, 1880. – С. 91–104; увійшло до збірки «На лоні природи»).

Отож, спробуємо детально застановитися над тонкощами кольористичних стратегій твору.

Варто зазначити, що використовуючи термін «кольористична парадигма», дозволимо собі окреслити його значення як поліфункціональної системи, структурованої різнорівневими елементами зі семантикою кольору, на основі яких вибудовується той чи інший ракурс дослідницького пошуку. Кольоратив, що постає для нас з погляду предмета зацікавлення головним інструментом, кваліфікуємо як художню деталь та елемент поетики, відкритий для всіх можливих читацьких інтерпретацій та дослідницьких інтенцій.

У трактаті «Із секретів поетичної творчості» І. Франко як модерний мислитель у розділі про естетичні основи поетичної творчості писав: «...поет, коли береться малювати, то не чинить се виключно красками, фарбами, котрі у нього властиво є тільки словами, зчепленням таких і таких шелестів і гуків, але торкає різні наші змисли, викликає в душі образи різнородних вражень, але так, щоб вони тут же зливалися в одну органічну і гармонійну цілість» [11, т. 31, с. 101]. Власне, ота Франкова гармонійна цілісність і стає критерієм мистецької вартості твору загалом. Більше того, така цілісність передбачає вишуканий естетичний смак добору та компіляції художніх деталей. Слушно зазначив Василь Будний: «Естетико-психологічна критика І. Франка – це, фактично, естетичний прагматизм – концепція естетично дієвого мистецтва. І. Франко виступав проти теоретичних спекуляцій, надмірного схематизування за емпіричне дослідження текстових механізмів естетичного впливу на читача. Твір він розглядав не як твердження про реальний світ, яке можна було б перевірити зіставленням з реальною дійсністю (як, скажімо, газетну новину), і не як вираз авторських почуттів та ідей (погляди вірні – невірні)» [2, с. 108]. Безперечно, підхід Франка-науковця не міг не проявитися в його письменницькій манері. Актуальність Франкової методології стає очевидною, коли проектуємо її на розгляд специфіки кольоропозначень, їх семантику та функціональність на основі обраного конкретного твору «Микитичів дуб».

У праці «Видиме і невидиме» феноменолог Мерло Понті говорив про художника як про мага, що здійснює ритуал бачення: його завдання полягає у тому, щоб якимось зрозуміти, як, за допомогою чого видиме в реальності можна візуалізувати в живописі,

щоб побачити ту справжню мистецьку «річ». Подібну ж аргументацію психологічної сугестивності висловив й І. Франко у своєму трактаті: «в артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір, і якими способами артист зумів досягнути враження» [11, т. 31, с. 118]. Зокрема, саме враженнево-сугестивну функціональність кольоративу як важливого критерію естетичної вартості твору спробуємо простежити у «Микитичевім дубі».

«Микитичів дуб» належить до творів ґрунтовно та різноаспектно досліджених. Серед дослідників варто назвати Зенона Гузара, Івана Денисюка, Катерину Дронь, Вікторію Дуркалевич, Марію Лапій, Миколу Легкого, Наталію Тихолоз, Аллу Швець. Позаяк «гармонійної цілісності» тексту, міри його естетичної вартості досягнуто зокрема майстерністю архітекtonіки, то про кольорономінації не можемо говорити інакше, як розглядаючи їх у контексті текстових стратегій.

Модель розуміння процесу творчості, яку запропонував Карл Густав Юнг, дає змогу виокремити та простежити інкорпоровані у текст елементи «несвідомого», оприявлені архетипними образами. Візійному типу письма, за К. Г. Юнгом, притаманно залучати ті переживання, яких не дає дійсність, але які є понад нею – «прапереживання».

Прапереживання за К. Г. Юнгом «не є чимось похідним, чимось вторинним, чимось симптоматичним, а є справжнім символом, а саме: виразом для невідомої сутности» [15, с. 99].

Не братимемо на себе сміливості стверджувати, а лише можемо припустити, що в оповіданні «Микитичів дуб», що за Юнговою класифікацією, на перший погляд, є твором психологічного типу, насправді простежуються вкраплення візійного типу, коли виринають деталі міфічної генези, які явно контрастують із закладеними у текст відсиланнями до соціальних питань. Це «демонічно-гротескне» зображення події із фактично подвійним алгоритмом її мотивації: визначальними стають як соціальні передумови, так і містична дійсність.

У статті «Тайнопис саду в художній прозі Івана Франка: гра реальності та фантазії» К. Дронь вдало окреслено засадничу стратегію реалізації тексту – через реанімування архетипних структур на фоні чітко окреслених реалістичних топосів: «Топос саду в оповіданні “Микитичів дуб” передусім означає конкретну географічну територію, марковану спогадами автора про рідне село та його дитинство. Водночас у семантичному полі цього топосу поруч із топографічним виявлений другий сенс – глибинний, невербальний, імпліцитний, що відчитується в підтексті за умови узгодження його з архетипними, міфологічними, фольклорними структурами та, безумовно, з біблійною оповідкою про Едемський сад» [3, с. 62].

Текстове поле спонукає читача «побачити» сюжет багатовимірно: «Часом тільки, мов блискавка крізь пітьму, пробліснуть 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» [11, т. 15, с. 96]. Авторський голос звучить у щиросердному, майже сповідальному регістрі, насправді реалізуючи одну із можливих інтенцій автора, провокуючи гру із реципієнтом.

Але вже початок твору прогнозує кольористичну екстеріоризацію: образ блискавки крізь пільму стимулює роботу механізму асоціативного, здебільшого, візуально наснаженого, уява вимальовує яскравий контраст світла блискавки на темному тлі пільми, сильного, вражаючого і водночас швидкоплинного, миттєвого, збурюючого. Ті контрасти «мінються, мерехтять» – знову ж кінетично актуалізований образ блискавиці. І саме з таких моментів осяяння, каже нам автор тексту, уява силується «зложити живу картину».

Микитичів дуб, що за словами К. Дронь, є архетипом дерева пізнання добра і зла на фоні саду як саду Едемського, насправді є засадничим образом усього сюжету. Тут для малого хлопця з його неторканою дитячою психікою, чутливою і спраглою, відбувається наново, як колись для Адама і Єви, тисячолітньої генези акт ініціації до дорослого життя, іншого – пізнання добра і зла. В описі дуба знаходимо цікаву колористичну деталь: «се величезний, з на сажень у промірі, грубий, високий і дуже конаристий дуб, що, немов зелена кругла баня, виднівся здалека над нашим маленьким селом» [11, т. 15, с. 96]. Образ зеленої бані у дитячому сприйнятті є символом захисту, запорукою спокою у райському саду. Семантика зеленого кольору дає змогу простежувати багато символічних зв'язок. У «Словнику символів» Хуана Едуардо Керлота зазначено, що символіка зеленого кольору має дихотомічне звучання – це колір, з одного боку, пов'язаний зі зростанням, а з іншого – зі смертю, саме тому єгиптяни зображали Осіріса, бога загробного світу, зеленим [6, с. 553]. Зелений колір рівнозначно належить як до «тепліх» кольорів (червоний, оранжевий, жовтий, білий), так і до «холодних» (синій, фіолетовий і, в широкому розумінні, чорний), оскільки є поміж двома цими групами із погляду оптичної та психологічної класифікації. Зелений, коли йти за принципом асоціації, відсилає нас до рослинності, це колір трави, листя дерев тощо. Відтак закономірною є позитивна конотація зеленого як кольору росту, енергії сили. Без сумніву, зважаючи на широкорозгалужену систему символізації світу у її понаднаціональному та конкретно національному виявах водночас, не ставимо собі за мету дослідити всеможливі способи інтерпретації символіки кольору. Слушно зазначено у передмові до «Словника символів» Х. Е. Керлота: «Можна було би продовжувати перелік інтерпретацій до нескінченності, передаючи найточніші значення найдрібніших відтінків, але це може стати пасткою символіки – спокую створити алегоричну систему на всі випадки життя» [6, с. 553]. Кольоратив зелений у «Микитичевому дубі» є носієм позитивних конотацій. Зелена кругла баня дуба над маленьким селом – це образ гармонійного світопорядку в уяві дитини. Важить тут, що баня кругла – відтак досконала (круг, коло – одвічне розуміння циклічності, законів існування) і зелена не лише через свою суто фізичну властивість. У контексті кольористичної стратегії, вписаної у ширшу сюжетну, семантика зеленого передбачає життєствердність та гармонію і є своєрідним обрамленням у сполученні із наступним казуальним вживанням кольоративу наприкінці твору: «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» [11, т. 15, с. 105]. Для опису нового дня, енергетики вранішнього вітаїзму після моторошного грозового вечора використано знову ж

кольоратив зелений у дієслівному стані: словом «зазеленілося» семантично означено іншу сюжетотворчу лінію – відродження, циклічності, прагнення повернутися до свого першопочаткового стану гармонії. Зелений виконує заспокійливу, катарсисну функцію, уживаний опісля усіх сюжетних баталій у їх колористичному вимірі, замикає систему кольоропозначень цього твору.

Виконуючи роль уніфікаційної, провідної барви, кольоратив зелений силою обставин магнітного поля художнього тексту вступає у контраст з іншими кольоропозначеннями, серед яких чорний, червоний, синій та сірий.

Чорний колір у «Микитичевому дубі» найтиповіший для портретотворення. «Малий, підсадкуватий, чорний на лиці, з великими витріщеними очима без блиску і живості...» [11, т. 15, с. 98], «хоч тут-таки посеред нас і він крутився, сопів та дивився на нас своїми чорними, немов скляними очима» [11, т. 15, с. 98], «Напуда була дівчина літ несповна сімнадцяти, низька, також чорна на лиці, з плоским носом, низьким чолом і такими ж великими та мутними очима, як і в Митра» [11, т. 15, с. 100], «Вітер розвівав її давно незаплітані чорні коси, в яких декуди стриміли стебла соломи» [11, т. 15, с. 101]. Чорний стає гіпертрофованим кольоропозначенням, маркером, який вказує на найтиповіше для обох персонажів, поєднуючи їх – незісвітність, інакшість, чужість, зовнішню й духовну занедбаність. Семантика чорного кольору здебільшого має негативне звучання й реалізується у зв'язках із містичним, позасвітнім. У згадуваному уже словнику Х. Е. Керлота детально простежено особливості конотацій чорного кольору. Йдеться насамперед про історію одвічної боротьби діаметрально протилежних символів – чорного та білого, якою просякнуті і з якої виростають чи не всі культури. Здебільшого це протистояння проявляється у формі дуальної символіки, найцікавішими проявами якої, як вважає Х. Е. Керлот, є зображення двох сфінксів на сьомій карті Таро, один з яких білий, інший – чорний; розповідь в одній каталонській легенді про чорних дроздів, які росли біля магічного водоспаду та мали білі грудки; для ритуалу шаманського танцю танцівник одягається в білий одяг і чорним малює обличчя, протистояння чорного і білого коней в індоарійській міфології як двох світів; ритуали Тибету, де людині, обраній для священного жертвоприношення, півобличчя малюють у чорний колір, півобличчя у білий. Грімм знайшов у Нижній Саксонії міф про боротьбу добрих і злих сил у вигляді змагань білого і чорного садівників. У варварів чорний колір пов'язували із внутрішньою чи підземною сферами [6, с. 556].

Цікаво простежити особливості кольоровживання в питоми українській міфології. Слушно зауважено, що під час ритуалу, в «дійових» магічних ситуаціях фізичне, спектральне значення кольору майже повністю нівелюється: «Колір перестає бути кольором і стає символом некольорових відносин. Він уже не описує предмет. (В принципі, магіко-міфологічний світ взагалі нічого не “описує” в нашому розумінні слова). Отже, він не описує – він приписує: допомагати або шкодити, відганяти або прикликати, володіти більшою або меншою священною, сакральною силою» [10, с. 2]. Важливо також підмітити, що такою особливістю наділені лише ті кольори, які були найраніше освоєні людиною і відтак трактуються як «високосимволічні» – золотий, білий, чорний, червоний.

На думку Юлії Нікішенко, автора порівняльного дослідження «Колір у культурній традиції українців та їх степових сусідів алтайського походження», чорний колір не завжди виражав свою сучасно-традиційну негативну семантику (колір смерті, траурний колір). «У більш давні часи чорний колір міг символізувати водночас зрану землю, те, що було до життя, і те, що буде після нього, ніч. Крім того, чорний є уособленням абсолютної темряви, підземного царства» [9, с. 95]. Втім, в опозиції позитивний–негативний чорний буде однозначно негативним.

В оповіданні І. Франка символіка чорного кольору є багатовимірною. На його художніх модифікаціях позначився передусім вплив архетипних структур, у тому числі й через суто авторський оригінальний підбір деталей кольорування. Зовнішня характеристика «чорний(а) на лиці», не обов'язково симптомуює про очікуваний хворобливий стан. Ця чорнота – особливість медіальної чужості героя, яка занадто оприявлена для оточення. Чорними очима довершується портрет Митра. Це не ті позитивно насажені «чорні очка, як терен» із фольклорної традиції, це очі «без блиску і живості» – вияв темної середини, душевної тьми героя, життєвої безпросвітності ще зовсім малого хлопця. Інший кольоратив очей Митра – «чорні немов скляні очі» – постає психологічним еквівалентом його домінуючого стану сонливості, повільності («усе виглядав мов прибитий і сонний»), притупленої емоційності та апатичності, невластивої поведінки у порівнянні з віковим розвитком його ровесників. Портретною рисою Напуди є чорне волосся – кольоратив, на перший погляд, непомітний, проте у контекстуальній візуалізації «давно незаплітаних чорних косів» він не стільки забарвлює, скільки активує читацьку уяву та асоціативне мислення, водночас виявляючи імпліцитний зміст міфологічних структур, потенцій фольклорного символізму: нечесане чорне волосся, з якого стирчать стебла соломи – це не лише ознака зовнішньої занедбаності, а й прояв деградації особистості, зокрема жінки, водночас відкриття її темної, ба навіть відьомської сутності.

Семантика червоного кольору в контексті оповідання набуває особливого містичного відтінку. Тут кольоратив пов'язано із його асоціативним відповідником – кров'ю. У словнику Х. Е. Керлота такий символізм названо головним, бо він передбачає відсилання до предмета асоціацій: «червоний асоціюється з кров'ю, ранами, смертною мукою та очищенням» [6, с. 558]. Саме через те, що кров – то ознака життя, древні люди помазували предмети, які хотіли оживити, кров'ю.

В оповіданні малий Митро стає центральним агентом ритуального дійства. Без перебільшення, саме таким його малювала дитяча фантазія однолітків. Митро інакший, діти відчувають цю інакшість і уніфікують хлопчика-дивака із героями казок, міфів, бачачи його у світлі світу інших, у казковому вимірі, недоступному лише активній дитячій уяві та асоціації. Через фольклор діти чи не найшвидше засвоюють систему моральних законів та законів світобудови загалом. Митрова розповідь про Кріля в епіцентрі райського Микитичевого саду стає химерним проектом людських відносин, далеких від гармонії. Архаїка антропоморфного світобачення знаходить у руках Митра свою модерну ретрансляцію та окультну дієвість: «Ми тремтіли і дивилися на Митра. Він узяв тонесеньке сухе стебельце, зігнув його в маленький подовгастий перстінь і послинив так, що слина стала плівкою на цілій дірці перстеня; потім підпустив у ту

плівку соку з песього молока, і ми побачили відразу, як по плівці з слини розливалися різнобарвні колісця, які чимраз більше переходили в червоний, кровавий колір. Нас проняло морозом, а Митро спокійно, своїм однотонним голосом, мов забувши все довкола, почав співати:

Виїдь, виїдь, крілю,
На червонім коню,
Твої сини порубані,
Під тим мостом поховані» [11, т. 15, с. 99].

Цікаво простежити генезу образу-обряду з «песім молоком», який, очевидно, І. Франко трансформував із фольклорного артефакту. Саме цю пісеньку про Кріля наспівували діти, коли гралися «песім молоком», І. Франко записав з народних уст, зафіксувавши також опис самого експериментального дійства у збірнику «Людві вірування на Підгір'ї» (Етнографічний збірник. Видає Етнографічна комісія НТШ. – Львів, 1898. – Т. 5): «Як узяти стебло, зігнути його в маленьке кільце і послинити так, що слина закрие те кільце, немов тоненька плівочка, а на ту плівочку пустити краплину соку з песього молока, то покажеться зразу синя, а потім червона фарба, ніби кров» [12, т. 54, с. 127]. Очевидно саме це народне вірування згодом автор вклав в основу свого оригінального сюжету.

Семантика червоної барви в цьому творі має знакову специфіку – це ритуальний колір, колір містичного єднання. Про це йдеться і в праці В. Дуркалевич: «Митро в очах хлопців – це передусім той, хто відає. Кожна його розповідь – своєрідний ініціаційний жест, який розгортається у відповідно впорядкованих просторових координатах: “Ми посідали довкола, а Митро всередині”. Саме у такому символічному колі, центр якого творить фігура Митра, відбувається ритуал втаємничення. Знання, що постало *in illo tempore*, передається “наляканим” і “причарованим” адептам, дозволяючи наново прочитувати добре знану й освоєну реальність. Втаємничення розгортається згідно із ритуальним сценарієм, структурне ядро якого становить діалог-архетип» [6, с. 16].

Складність сюжетних колізій виявляється в тому, що відання Митра незвідомих і несвідомих істин, його ритуальна реалізація чи то передбачає, чи то накликає нову смерть, гротескно-химерну – там же, під дубом, під тим же, світлим оберегом гармонії проливається людська кров, відбувається страшне лихо, смерть. У такий спосіб реалізується прогностична функція кольоративу, який з ролі асоціативно-експериментального означника Митрового ритуального дійства трансформується в реальний вияв кривавої барви після дітовбивства, фактичним доказовим ідентифікатором злочину Напуди: «На тім самім місці, де вчора Митро показував нам кров крілівських синів, зачаровану в пеському молоці, тепер стояла ціла калюжа правдивої людської крові» [11, т. 15, с. 106]. По «кровавому сліду», по руках зі «слідами крові» громада відшукує й упізнає матір-вбивцю.

Сюжетна стратегія такого оповідання не може не викликати фрустрації. Підносячи її до показника філософського узагальнення, згадаймо Гайдеггерівське «тут-буття» у парадигмі відносин зі смертю. «Роблячи смерть двозначною “дехто” не тільки витісняє

її в тому, що вона є: це витіснення водночас є і заспокоєнням, має характер відчуження, оскільки тут-буття занепокоєне тим, щоб не думати про смерть. У цьому небажанні думати про смерть буденне тут-буття постійно біжить від неї. Але саме так стає феноменально зримим те, що смерть не приходить звідкись, але є уже в тут-бутті». Очевидна чужість Митра і Напуди, мабуть-таки першочергово ґрунтується на їх зовсім іншому сприйнятті і розумінні світу, передвіданням, позбавленим будь-яких локусно-хронологічних обмежень.

Кров із її червоним кольоруванням стає стрижневим елементом як сюжетотворення, так і інтерпретативного фокусування. Підкреслена статика архаїчного знакового асоціативного відсилання кольору до свого джерела і слугує для посилення текстової експресії.

Синій колір уживано в тексті двічі. «Над Ділом зависла страшенна синява, в якій щось клекогіло, мов у кітлі, і щохвиля блискало» [11, т. 15, с. 104] та «З-під глини визирало посиніле, запухле личко дитини» [11, т. 15, с. 105]. Синява як пейзажний маркер відіграє тут роль безпосереднього каталізатора кульмінації. У цій синяві, мережаній світлом блискавки, із підсилюючим шумовим ефектом, збережений і ретрансльований страх первісного невідання природи, а відтак її обоження: саме ця синява, непідвладна природна стихія стає тлом для вчинення злочину, зберігаючи в собі оту нелюдську містичну потенцію. І медіюється з реліктованим некропортретом вбитої дитини. Семантика синього кольору тут слугує для кореляції поетикальних стратегій вияву натуралістичної візії зображуваної події.

Контраст світів і людських доль проартикульовано через два кольоративи у їхній доволі незвичній опозиційній контамінації – зелений та сірий. Фатальність людського життя «паріїв громади», «без вини винуватих», приречених на життєві страждання, увиразнено супутніми барвами, які це життя кольористично маркують. Сірий колір постає ознакою життєвої одноманітності, внутрішньої безвиході, коли в житті домінує лише сіра барва й нейтралізує усі інші барвописні вияви (зокрема й зелений), сірий мовби поглинає, абсорбує вітаїзм зеленого. Кольоративну інтенцію підсилено лексемою некольористичної семантики «мряка», яка проте містить її асоціативний конотат. Ці люди, мов «ті подорожні, що вийшли на дорогу в мрячний день і йдуть тою мрякою всю дорогу. Вони минають зелені луги, 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» [11, т. 15, с. 108–109].

Кольористична парадигма твору «Микитичів дуб» характеризується вмілим поєднанням барвописних стратегій використаних магістральних кольоративів, вона дисонує всередині себе й узгоджується з іншими поетикальними лініями оповідання. Відштовхуючись від поліаспектної семантики кольору, від його архетипного, фольклорного символізму до конкретно текстової поетики, автор досяг високого мистецького ефекту. Семантика зеленого кольору у матричному прояві як кольору енергії та гармонії силуетно диспонує всі інші, не менш оприявлені барвоназви, зокрема кольоратив синій, сивий та чорний. І якщо зелений стає деталлю пейзажного опису, то чорний використано у портретотворенні із актуалізацією його містичної архаїчної семантики, ретроспектно заангажованої також і змістом твору. Містична генеза черво-

ного кольору, який підсилює і контрастує із чорним водночас, магнетизує і централізує текстову динаміку.

Барвописна функціональність увиразнює сюжетну лінію, змінюючи перспективу візійності. Кольоративи, введені у текст, сприяють згущенню авторського акценту на конкретному предметі, персонажеві, події. До прикладу, зелений через властиву йому органічність створює матричний фон усієї колірної парадигми, уможливаючи та ініціюючи контрастування усіх інших кольоронайменувань. Семантика зеленого як кольору гармонії увиразнює протистояння двох інших, архетипно насажених – червоного та чорного, які і маркують наростання сюжетної напруги. Оприявнена, тимчасова синява підсилює ефект кульмінаційного перелому, деструктуючи гармонійність зеленого, темпорально нейтралізуючи його. Однак перформативний вплив синього майже одномоментний, після бурі гармонія повертається. Синій залишається лише в мертвому личку дитини. Ще одним кольором, який нейтралізує зелений, стає сірий. Автор твору вводить його наприкінці, в межах авторського відступу-резюмування дійсності. Парадигма використаних у творі «Микитичів дуб» кольоративів у їх семантико-поетикальній функціональності дає досліднику, як і читачеві, багато потенцій для мистецького та наукового заангажування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бахтін М.* Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування / М. Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицька. – 2-ге вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2002. – С. 406–415.
2. *Будний В.* Культурологічні аспекти літературної інтерпретації (зі спостережень над історичною еволюцією та методологічною диференціацією української критики доби раннього модерну / В. Будний // Вісник Львівського університету. – 2014. – С. 94–111. – (Серія філологічна ; вип. 60 ; ч. 1).
3. *Дронь К.* «Тайнопис» саду в художній прозі Івана Франка: гра реальності і фантазії / Катерина Дронь // Слово і Час. – 2009. – № 6. – С. 59–67.
4. *Дронь К.* Художній світ письменника крізь призму першостихій буття / К. Дронь // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка : (Ейдологічні нариси) / К. І. Дронь, Б. С. Тихолоз, Н. Б. Тихолоз, А. І. Швець ; за наук. ред. Б. С. Тихолоза ; НАН України ; Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Шевченка. – Львів, 2007. – С. 32–75.
5. *Дуркалевич В. В.* Модель світу в оповіданні Івана Франка «Микитичів дуб» / В. В. Дуркалевич // Вісник Маріупольського державного університету. – 2012. – С. 13–20. – (Серія Філологія ; вип. 7).
6. *Керлот Х. Э.* Словарь символов / Э. Х. Керлот. – М., 1994. – 602 с.
7. *Лапій М.* Поетика, семантика та функція лісу, саду, парку в структурі художньої прози Івана Франка / Марія Лапій // Наукові записки ТНПУ. Літературознавство. – 2011. Вип. 31. – С. 156–167.
8. *Мерло-Понті М.* Видиме й невидиме: З робочими нотатками / М. Мерло-Понті ; пер. з фр. Є. Марічев ; упоряд., авт. передмови та післямови К. Лефор. – К. : Видавничий дім КМ «Академія», 2003. – 268 с.

9. Нікішенко Ю. І. Колір в культурній традиції українців та їх степових сусідів алтайського походження / Ю. І. Нікішенко // Східний світ. – К., 2004. – №1. – С. 93–98.
10. Телеуця В. Символи фольклору як засіб вербалізації відчуттів [Електронний ресурс] / В. Телеуця // Літературознавчі студії. – 2013. – Вип. 40(2). – С. 253–260. – Режим доступу : <http://nbuv.gov.ua>
11. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
12. Франко І. Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятидесяти томах / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 2008.
13. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Бибихина. – Х. : Фоліо, 2003. – 503 с.
14. Швець А. Модель дитячого світу у прозі Івана Франка / А. Швець // Дивослово. – 2005. – № 9. – С. 53–57.
15. Юнг К. Г. Психологія та поезія / К. Г. Юнг // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 2001. – С. 117–138.
16. Krzysztof J. Znaczenie symboliczne i funkcje koloru w kulturze / Krzysztof Jurek // Kultura – Media – Teologia. – 2012. – № 6. – S. 66–68.

Стаття надійшла до редакції 09.10.2015

Прийнята до друку 18.10.2015

SEMANTIC AND POETIC ASPECTS OF THE COLORISTIC PARADIGM IN IVAN FRANKO'S STORY «MYKYTYCH'S OAK TREE»

Tetiana TRACHUK

*National Academy of Sciences of Ukraine, Ivan Franko Institute,
18, Drahomanova Str., Lviv, Ukraine, 79005,
e-mail: tetjanka.lewenja@gmail.com*

The article analyzes main aspects of functioning of the color in the story «Mykytych's oak tree», reviews the semantics of color, the specificity of the author's vision of description of color, offers a model of interpretation of the symbolics of color.

Keywords: coloring, semantics of color, symbolics of color, colouristic paradigm.