

сона, В. Дільтея послаблюється інтерес європейських критиків і дослідників до об'єктивного розвою літературного процесу, натомість починає переважати інтерес до суб'єктивної, індивідуальної творчої стихії. У випадку Франкової літературно-критичної діяльності так не сталося: наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. вчений трактував літературу з суто раціоналістичних позицій, здебільшого демонструючи залежність літератури від емпіричної дійсності. Проте навіть детермінована історико-літературними підходами, літературно-критична практика І. Франка позначена тонкою, часом майже ірраціональною інтуїцією, яка "дозволяє" вченому відчувати й іманентну сутність нових явищ, і їх прийдешню перспективу.

Література:

1. Бергсон А. Вступ до метафізики: Фрагменти // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996.
2. Войтюк А. Франкова концепція модернізму // Франкознавчі студії. – Дрогобич, 2001. – Вип. 1.
3. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. – К., 2003.
4. Франко І. Збір. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
5. Brzozowski S. Polska dzieciństwa // Stanisław Brzozowski. Legenda Młodej Polski: Studia o strukturze duszy kulturalnej. – Kraków, 2001. – Т.1.
6. Hutnikiewicz A. Młoda Polska. – Warszawa, 2000.
7. Skwarczyńska S. Kierunki w badaniach literackich. – Warszawa, 1984.
8. Wyka K. Młoda Polska. – Kraków, 2003. – Т. 1.

Ореста Мацьяк (Львів)

Трактат Івана Франка "Із секретів поетичної творчості" у контексті теорії синтезу мистецтв

У загальній естетиці під синтезом мистецтв традиційно розуміють поєднання архітектури, скульптури й живопису в одному ансамблі та синтетичні види (театр, кіно). Уявний, а відтак умовний синтез самодостатніх мистецтв – літератури й музики, літератури й малярства, музики й малярства, синтез, для котрого визначальним став період кінця ХІХ – початку ХХ ст., до типових явищ не належить й досі залишається без цілісного теоретичного осмислення.

Синтез мистецтв як літературне явище – "органічне поєднання літератури з іншими, переважно суміжними (музикою чи малярством) видами, що, передбачаючи відповідний рівень творчого мислення, здійснюється з ініціативи письменника в уяві реципієнта і характеризується підрядним зв'язком між компонентами" [19: 33] та, слід додати, якісно новим сприйняттям твору.

Трактат І. Франка "Із секретів поетичної творчості", зокрема розділ "Естетичні

основи” – перше в Україні актуальне наукове дослідження музичних і малярських можливостей мистецтва слова. Незважаючи на переважно упереджені або зовсім відсутні у загальній естетиці погляди на синтез мистецтв як літературне явище, контекст теорії його творили теж українські дослідники. І. Денисюк [6: 179], Н. Калениченко [12], Ю. Кузнецов [17: 108, 112], О. Рисак [23] зв’язки красного письменства кінця XIX – початку XX ст. зі суміжними видами одностайно називають саме синтезом мистецтв, аналогічно до притаманних архітектурі чи театру й кіно. Окрім того, І. Денисюк, розглядаючи жанрові особливості тогочасної української малої прози, узагальнив вплив музики на літературу [6: 185]; О. Рисак, винісши словосполучення “синтез мистецтв” у підназву своєї монографії [23], легітимізував його, надав йому статус літературознавчого терміна й пунктирно окреслив теорію номінованого явища. Проте жоден сучасний дослідник не посприяв розробці теорії синтезу мистецтв так, як І. Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості”, хоч автор трактату не оперував терміном “синтез мистецтв” і не в усьому схвалював самих письменників-синтезистів. З’ясуємо прикладне значення трактату для теорії синтезу красного письменства з музикою і малярством, узявши за критерій прозу О. Кобилянської, яку І. Франко ж в огляді “З остатніх десятиліть XIX віку” слушно поставив на чолі репрезентантів тогочасної нової белетристики, котра прагнула наблизитися до музики [27: т. 41: 526]. Саме О. Кобилянській належить зразок словами намальованої картини – “Рожі”.

Специфіку літературного синтезу мистецтв зумовлюють видові особливості красного письменства, які доцільно пізнавати у співставленні зі суміжновидовими, що й проникливо зробив у розділі “Естетичні основи” трактату І. Франко.

Не менш конструктивним за порівняльний метод дослідження поезії в найширшому її значенні, музики і малярства був і рецепторний критерій класифікації цих трьох мистецтв за “тими органами відчуття, що на них вони діють найбезпосередніше” [26], якої дотримувався й І. Франко, вважаючи естетику в суті своїй наукою про чуття, “про роль наших змислів у приніманні вражень зверхнього світу і в репродукуванні образів того світу назверх” [27: т. 31: 77]. Безпосередня й опосередкована уявою задіяність органів чуття у літературному синтезі мистецтв спонукає при теоретизації його дотримуватися класифікації видів мистецтва на зорові, слухові й синтетичні, а точніше, на моносенсорні й полісенсорні і відтак саму теорію означити рецепторною.

За рецепторним критерієм, вважав І. Франко, мистецтво слова музику і малярство переважає: коли музика апелює тільки до слуху, а малярство – тільки до зору, то поезія – “рівночасно до зору і до слуху, а далі, при помочі слів, і до всіх інших змислів” [27: т. 31: 104]. Щоправда, ця перевага відносна; вона кількісна, не якісна, бо навіть тоді, коли поетичний чи прозовий твір сприймається тими чуттями, на які література діє найбезпосередніше, – зором і – при читанні вголос – слухом, реципієнт наяву не бачить і не чує того, про що читає; реципієнт бачить букви і чує позначені ними звуки. І. Франко уточнив це положення, наголосивши, що уточнене стосовно маляра стосується і музики: “[...] маляр апелює безпосередньо до змислу,

поет до уяви" [27: т. 31: 108]. Там, в уяві, читане сприймається всіма чуттями, їх лише подразнюють слова. Цю провідну думку Франкового трактату логічно завершив А. Ткаченко, віднісши художню літературу до синтетичних видів, оскільки вона "апелює до пам'яті органів зору, слуху, нюху, дотику, смаку, як і до "шостого чуття" (інтуїції, ірреального, трансцендентного)" [26].

На відміну від красного письменства, малярство й музика – моносенсорні, за терміном Б. Галєєва, мистецтва, синтез котрих і уможливлене синестезія – "міжчуттєва" (міжсенсорна) асоціація" [4: 6, 28]. І. Франко розкрив суть цього психологічного явища: "[...] малярство апелює тільки до зору і тільки посередньо, при допомозі зорових вражень, розбуджує в нашій душі образи, які найзвичайніше являються в асоціації з даним зоровим враженням" [27: т. 31: 104]. Окрім дотикових вражень, що їх для прикладу навів автор трактату, зі зоровими повинні б асоціюватися і слухові (аудіовізуальна синестезія, до речі, найпоширеніша), адже з усіх "змислів" слух після зору відіграє найважливішу роль у житті людини, доказом чого править наша мова, "найбагатша на означення вражень зору, менше багата, але все-таки досить багата на означення вражень слуху і дотику, а найбідніша на означення вражень смаку і запаху" [27: т. 31: 78]. До малярської синестезії відносять "фуги", "прелюди", "сонати" М. К. К. Чюрлїоніса, до музичної – "рухомі пейзажі" К. Дебюссї, які, навпаки, являються в асоціації зі слуховими враженнями.

Маляр і композитор неминуче стикаються з проблемою адекватного втілення своїх аудіовізуальних асоціацій і адекватної реакції реципієнта. Письменникові ж, аби його правильно зрозумів читач, досить висловити синестезійне сприйняття певної сенсорної інформації: "У вертепах, серед стрімких скал, почувся відгук. І вона уявляла собі його великим птахом, як коли б у безтямнім льоті бився о тверді стіни скали і врешті, утомлений, падав на землю" [14: т. 1: 403]. На картині чи в музиці асоціацію "відлуння – птах" було б зафіксовано лише символом, що його глядач чи слухач розшифрував би, певно, по-своєму. Аби зрозуміти побудований на асоціаціях малярський чи музичний твір, за словами М. Ільницького, "слід шукати в ньому багатозначні та сконденсовані символи" [11: 42].

Отже, у синестезії мистецтв маляреві й композиторові на шкоду обертається реальна (наявна (від наяву), не уявна), але моносенсорна рецепція створених аудіовізуальних образів, котра реалізується за схемою "відчуття – уявлення" [4: 19] (уточнимо: "відчуття – довільне уявлення"). Читач же за схемою "уявлення – уявлення (чисте "співуявлення")" [4: 19] отримує цілісне уявлення про слухозорову, тобто музичномалярську асоціацію, як вона далася письменникові.

Зваживши, що поезія (у широкому розумінні її) завдяки своїй вербальній опосередкованій полісенсорності може викликати в уяві реципієнта не лише ті враження, котрі викликають малярство й музика, а й ті, котрих вони викликати не можуть, І. Франко провів у трактаті думку: відмовлятися поезії від своїх універсальних можливостей не варто. Тому й, обстоюючи самодостатність мистецтва слова, негативно поставився до спроб "зробити поезію чистою музикою" [27: т. 31: 95]; до описів, котрі "виглядають радше як вказівки для маляра або як преїскуранти різних вишуканих фарб, аніж як поетичні креації" [27: т. 31: 101].

Те, що письменник “торкає різні наші змисли” [27: т. 31: 101], – його безперечна перевага над іншими митцями і, зрозуміло, перша вимога, яку ставить до нього автор “Із секретів поетичної творчості”. Проте зримістю зорових і чутністю слухових образів література поступається моносенсорним видам. Аби уподібнити рецепцію літературного твору до рецепції твору моносенсорного мистецтва, письменник-синтезист зі всіх чуттів читача активізував те, виключно до котрого апелювала б музика чи малярство. За спостереженнями О. Копач, у новелі “Битва” (1895) звукова лексика “стає домінантним елементом”, а в нарисі “Рожі” О. Кобилянська “нагромаджує так багато зорових лексем і так ними майстерно орудує, що дає кольоровий малюнок прямо образотворчого мистецтва”: тут зі 66 іменників “аж 43 конкретних із повторенням іменника “рожа” 6 разів, а іменника “листок” у різних граматичних видах аж 8 разів”; зі 64 прикметників “10 психологізованих; інші – це зорові епітети кольорів” [15: 144, 96, 123–124], тобто письменниця застосувала, за висновком М. Коцюбинської, “просто точне “називання” дії, ознаки, предмета”, чим і досягається предметність образу, як можна по-іншому номінувати його почуттєву конкретність [16: 149–150, 154].

Заслуговує уваги концепція зображальності словесного образу, що її на понятті “враження”, розуміючи під ним “сукупність думок, почуттів і настроїв, котрі викликає предмет”, вибудувала Н. Дмитрієва: “яскраве чуттєве уявлення” з’являється у читача тоді, коли письменник, “не намагаючись цілковито уподібнюватися живописцю, спирається на специфічну силу слова, тобто іде від передачі вражень”, притім “сила літературної зображальності прямо пропорційна силі вираження інтелектуально-емоційної оцінки” [8: 26, 25, 46].

“У художній прозі й поезії непряма, опосередкована зображальність – майже загальний закон, – наголошує Н. Дмитрієва. – Є словами “намальовані” пейзажі [...]. Але коли проаналізувати, як досягнута ілюзія зримості, виявиться, що тут майже нема прямої описовості: пейзаж не описаний, а повністю побудований на емоційних асоціаціях, метафорах, аналогіях. З їх допомогою письменник навіть читачу своє переживання пейзажу, а читач, перейнявшись цим переживанням, асоціативно уявляє собі й сам пейзаж [...].” [8: 49–50].

І. Франко до вміння сугестувати (навіювати) зводить усі секрети поетичної творчості: “Поет, – пояснює з перших сторінок трактату, – для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, [...], щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню [...]. Його сугестія мусить, проте, зворушити так само внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове пережиття і рівночасно зціплюючи те нове з тим запасом виображень та досвідів, які є активні або які дримають в душі читачевій” [27: т. 31: 45–46].

Обидва концептанти дали б змогу ствердити: поезія, література, – мистецтво сугестії образів, зокрема малярських і музичних, котрі у відповідних штуках, сказав би І. Франко, просто кладуться перед наш змисл. Однак на поставлене питання, “якими способами поезія, в аналогії або в суперечності до інших штук, передає

своїм слухачам і читачам ті змислові образи, щоб викликати в їх душах саме таке враження, яке в даній хвилі хоче викликати поет" [27: т. 31: 77], автор трактату, проаналізувавши перші два куплети пісні Г. Гайне "На обрії далекім...", мовби на противагу Н. Дмитрієвій відповів: "Ніякісіньких риторичних прикрас у тих строфах нема, поет промовляє попросту, майже прозаїчно. Він малює словами, не силкуючись на мальовничі фрази, не додаючи від себе нічого або майже нічого" [27: т. 31: 106]. Окрім того, І. Франко, переконуючи в ефективності звичайного номінативного слововживання, припустив, що, "коли б талановитий маляр пішов за його (Г. Гайне. – О. М.) вказівками і намалював нам отсей самий пейзаж, він міг би самими лініями і кольорами осягти такий самий ефект, який осягає поет [...]" [27: т. 31: 106].

Контраргументом у відповідь Н. Дмитрієвій може бути і нарис О. Кобилянської "Рожі" [14: т. 2]: пропустимо її, О. Кобилянської, переживання натюрморту, а він постане навіть за прямої описовості.

Усе ж треба визнати, що "картинності описів", у чому, на думку В. Ванслово [2: 283], виявляється зближення літератури з живописом, письменник може досягти як прямо, номінативно, просто називаючи дію, ознаку, предмет, так і непрямо, асоціативно, передаючи враження від тих же дії, ознаки, предмета. Перший спосіб, або "принцип опуклого подання, "називання" найістотнішого, незамінного для створення образу", твердить М. Коцюбинська, "спільний для всіх видів мистецтва" [16: 163], отже, споріднює їх, надто, з'ясувалось, – поезію (в широкому розумінні її) і малярство, тож на противагу другому, суто літературному, способу його треба означити літературно-малярським.

Письменник може застосовувати обидва способи. У галереї картин О. Кобилянської, крім номінативного натюрморту "Рожі", є гірські пейзажі, побудовані на асоціаціях, точніше на синестезіях з морем, а найвиразніша з цих своєрідних карпатських марин, котра міститься в новелі "Природа" [14: т. 1: 415], окрім того динамізована, причому динамізована так, як поет, за трактатом І. Франка, і повинен малювати лінії, – дієсловом ("пнялася").

Але коли пейзажі асоціативні (дамо їм таке означення за відповідним вербальним способом виконання їх) співвідносяться з малярськими картинами лише типологічно, то пейзаж (зокрема, натюрморт) номінативний справляє враження синтетичного новотвору, котре О. Кобилянська підсилила, усунувши основну, на думку К. Пігарева, відмінність літературного пейзажу, що "відособленим жанром не є, входячи в якості складового елемента у твори різних прозових і віршованих жанрових форм (роман, повість, оповідання, поему, ліричний вірш)", од пейзажу живописного чи графічного, що "являє собою самостійний художній жанр, рівноправний жанру побутовому, історичному і портретному" [21: 6]: натюрморт "Рожі" займає майже всю однойменну прозову мініатюру, і, власне, назва й обсяг її надають йому самостійності.

Найважливішу відмінність між літературою і живописом автор трактату "Із секретів поетичної творчості" убачає в тім, як саме письменник упроваджує малярські засоби образотворення – колір і лінії. За І. Франком, "поет уживає кольористичних

ефектів зовсім не там, де вжив би їх маляр, а для характеристики психічного настрою людей” [27: т. 31: 101]. Синтезисти практикували перше й друге: подавали колір як зовнішню ознаку предмета і як внутрішню, коли та ознака символізувала рису вдачі або настрої певної людини. Так у своєму натюрморті “малювала” О. Кобилянська, але вона заодно психологізувала барву квітів, що й спонукало І. Денисюка зробити висновок, що “Рожі” “тяжіють до настроєвого живопису” [5: 191].

І. Франко вважає, що лінії “поет малює [...] при допомозі рухових образів” [27: т. 31: 109], практично – за допомогою дієслів зі значенням активного руху. Синтезисти, аби літературний твір сприймався, як малярська картина, зображали дійсність статично. У нарисі О. Кобилянської “Рожі”, за підрахунками О. Копач, дієслів “тільки 55, з того 34 рухомі, 21 статичних” [15: 124], причому дієслів зі значенням активного руху, за нашими підрахунками, лише одне – “летить”, хоч і ним можна було б динамізувати витриману в жанрі натюрморту більшу частину твору, але воно стосується передусім не центрального об’єкта зображення (троянд), що спонукало О. Копач, усупереч наведеним кількісним даним, ствердити: “Рожі – це картина квітів статичного характеру [...]” [15: 133]. Це зауваження слушне, коли йдеться про зовнішній спокій, а не про внутрішній далекий від пасивного стану трьох рослин.

У модерному мистецтві видові відмінності стали відносними. Як письменники застосовували малярські способи передачі дійсності – поверховість кольору і статичність зображення, так і художники вдавалися до способів літературних – психологізації кольору й динамічності зображення. “Власне до найкращих тріумфів малярської штуки, – писав І. Франко, – належить – при допомозі способів, що властиво віддають тільки спокій і нерухомість, викликати в нашій душі враження руху” [27: т. 31: 102–103].

Отже, як і колір, статичне зображення дійсності у літературному творі справить на читача враження малярської картини, де все на поверхні, при першій або ж неглибокій рецепції розрахованого саме на таке враження епізоду. “Малярство, – за дефініцією І. Франка, – силкується при допомозі ліній і красок, відповідно уложених на таблиці (полотні, папері, дереві, блясі, стіні і т. і.), передати нам чи то якусь частину дійсного світу (людське лице, сцену, крайобраз), або якусь думку, виявлену також постатями, взятими більше або менше живцем з природи (різні алегоричні фігури, історичні та релігійні малюнки)” [27: т. 31: 102], або ж певний настрої. Іншими словами, живопис намагається передати форму (зовнішній вигляд) конкретних предметів, а емоціям і абстракціям надати форму, оформити їх. Тому малярські образи сприймаються поверхнево, формально, з поверхні й у формах, і тому варто аналогічно рецептувати синтетичні малярсько-літературні образи, оскільки при вникливій рецепції їх уже матерній вид мистецтва дається взнаки. Згодом І. Денисюк уточнив, що “кожна квітка троянди – алегорія певної особистості”, чого з картини не довідаєшся, хоча перше враження від поезії в прозі “Рожі” О. Кобилянської не поступилося повторному.

Сформулювавши конкретні способи синтезу красного письменства з маляр-

ством, можна погодитись із Д. Наливайком, що "обидва мистецтва володіють специфічними засобами долати онтологічні бар'єри й передавати в одномоментності зображення внутрішню та зовнішню динаміку (живопис) і в тяглоті пластично-живописну красу чуттєвого світу (поезія)" [20: № 5: 12].

Подібно до малярського музичного ефекту можна досягти детальними словесними описами мелодії чи гри на інструменті, в О. Кобилянської ефективними настільки, що В. Сімович "уявляв собі, як повинен би був скомпонуваний на музику той чудовий "Valse mélancholique" [13: 260], а С. Людкевич, за свідченням М. Рудницького [25: 16], втілював у звуках своє уявлення про Софіїн вальс у її виконанні. Справді, письменників модерністичного покоління "захоплювало передусім творення мовби словесних еквівалентів музичних творів, слуханих через героїв, описи мали назагал екзальтований і вкрай емоційний характер; опис музики був, як правило, описом суб'єктивної перцепції" [28: 549].

Але до самої суті музики красне письменство наближувалось іншим способом, формулювання якого криється у Франковій дистинкції цих мистецтв: "Коли музика б'є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці" [27: т. 31: 86]. Найадекватнішого музичного ефекту на базі літератури синтезист міг досягти, узявши саме музичні засоби впливу за основні, тобто сугестувати читачеві музичний настрій письменник міг, висловивши душу в моменти її перебування на грані свідомого з несвідомим (згадаймо Верленове в перекладі М. Ореста "Неточне з Точним заплелось" [3: 135]). Омюзичення літератури в період модернізму виявлялося "не тільки в особливому натиску, покладеному на звукову сторону, котра ніби мала наслідувати експресивні властивості музики за допомогою засобів, які надає мова", а й у прагненні "до такого формування мови, щоб діяла способами позарациональними, уможливаючи "позакодову комунікацію" (термін Я. Прокопа). Музичність стосувалася суті поетичного повідомлення і мала виражатися в самій структурі ліричного тексту. Одним із наслідків було переймання назв музичних форм як заголовків творів" [28: 549]. За приклад можуть слугувати музичні, зокрема й пісенні, назви прозових за формою, але ліричних за змістом, настроєм творів буковинської письменниці: "Impromptu phantasie", "Valse mélancholique", "Акорди", "В неділю рано зілля копала...". "Коли Кобилянська, – завважив М. Рудницький, – списувала примхливі, зовсім особисті вражіння жінки, [...] там вона залишила нам вражіння, подібне до музичних акордів – уява наша здоганяє наодинці образи, до яких не треба ні слів, ні занадто ясних думок" [24: 228–229]. І музичність П. Верлена, за спостереженням В. Божовича, "не зводиться до оркестровки вірша", а пов'язана передусім "зі здатністю відчувати і передавати найтонші порухи душі, її сокровенну мелодію" [1: 114].

Схоже, музичний ефект у творі красеного письменства близький, коли не тожний імпресіоністичному. Так, "імпресіонізм у літературі є поглибленням чи

особливою формою психологізму, що враховує знову відкриті підсвідомі, мінливі і важко вловимі настрої і почуття”, для фіксації котрих “живопис не настільки придатний, як словесне мистецтво і музика”, остання особливо, тому “література після орієнтації на живопис починає тяжіти до музики” [10: 148]. Д. Наливайко ж стверджував, що у своєму розвитку “живописність імпресіоністичної прози набуває іншого характеру, але не пориває співтворчості із живописом” [20: № 6: 14]. Ми дотримуємось попередньої думки, оскільки, на наш погляд, імпресіонізм у малярстві, а згодом у літературі, був за своєю суттю не чим іншим, як музикалізацією їх, упродовженням музичних принципів творення. Не випадково й спосіб синтезу красного письменства з музикою відповідає одній з двох, за Ю. Кузнецовим, найближчих до імпресіонізму моделей під умовною, бо не йдеться про ознаку певного жанру (на зразок прози М. Пруста, Дж. Джойса та ін.), назвою “потік свідомості”, котрий є “вербальною формою вираження емоцій”, відмінною від “структури раціонального мислення (умовиводу, доведення тощо), оскільки слова в цій системі пов’язуються не за законами логічного міркування, а як наслідок певних емоцій, що їх вони вербалізують” [17: 230–231]. Твори такого типу не можна зрозуміти, їх навіть не треба старатися зрозуміти, їх треба сприймати інтуїцією, шостим чуттям.

О. Потебня визначив слово як “орган думки” [22: 182]. Вербалізуючись, емоції осмислюються, усвідомлюються. Окрім того, “щоб вловити свої душевні порухи, [...] – зазначає психолінгвіст, – людина повинна кожен з них об’єктивізувати у слові і слово це пов’язати з іншими словами” [22: 156]. Але при тому і створюється бар’єр слів – емоції стримуються, гамуються. Через те, як визнав сам І. Франко, “її (поезії. – О. М.) ділання в кождім поодинокім моменті безмірно слабше від музики” [27: т. 31: 90]. Аби в процесі творення втриматися на грані свідомого з несвідомим і якомога адекватніше виразити стан, у котрому там перебуває душа, письменники пов’язували слова не за логікою, а за сиюхвилинними емоціями. Ця модель художньої форми практикувалась приблизно так, як у спогадах О. Кобилянської: “[...] застановлюватися над словом я не мала терпцю, бо все, що напливало на думку... незрозуміле, молоде до розсміху, рвалось якнайскоріше стати на папері, щоб не запізнитись” [14: т. 5: 220]. Результат, звичайно, залежав од літературного хисту митця, від дару, буковинській письменниці притаманного. О. Кобилянська, за спостереженням Д. Лукіяновича, “не розбирала чому, не силувалась казати я к, зате мала властивий плястичний вислів для кожного особистого чуття і зворушення” [18: 56].

У прозі О. Кобилянської “потік свідомості” (в оговореному трактуванні його) зауважив С. Єфремов і нищівно розкритикував у статті “В поисках новой красоты”. Не варто було раціоналістично підходити до творів письменниці, особливо ж до принципово музичних “Impromptu phantasie”, “Матері божої”, “Vals’у mélancolique”, “Акордів”, а в пізнішій статті “На мертвой точке” – до “Моїх лілей”. Такі твори не піддаються раціоналістичному аналізу. Однак поза критикою С. Єфремов мимоволі дав чітку характеристику критикованого явища – творчого мислення письменника-лірика: “[...] образи, котрі наповнюють його душу, швидкоплинні враження, неясні уявлення будуть слідувати без видимого зв’язку між собою, перемішуючись, як у

калейдоскопі; настрої, не стримувані дисциплінуючою силою розуму, будуть безперервно змінюватися, переходячи стрибками до найрізноманітніших змін; образи будуть групуватися в надзвичайно несподіваних поєднаннях [...] [9: 81].

Отже, способи досягнення письменником музичного й малярського ефектів, які сформулював І. Франко із переконанням в універсальних можливостях поезії, а відтак у її самодостатності, означимо суто літературними:

- “поет торкає різні наші змисли” [27: т. 31: 101];
- “поет уживає кольористичних ефектів зовсім не там, де вжив би їх маляр, а для характеристики психічного настрою людей” [27: т. 31: 101];
- лінії “поет малює [...] при помочі рухових образів” [27: т. 31: 109];
- музика “там, де свідоме граничить з несвідомим”, поезія – “де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією” [27: т. 31: 86].

Способи, якими письменники-синтезисти досягали суміжномистецьких ефектів, означимо комбінованими, а точніше синтетичними, літературно-музичними і літературно-малярськими, оскільки вони передбачають наслідування словом не так елементарних виражальних засобів музики й малярства – звука та кольору й ліній, як специфіки суміжних з літературою видів узагалі: моносенсорності їх, поверховості кольору і статичності образу в малярстві, безпосередності музики у передачі емоцій:

- зі всіх чуттів читача активізують те, до якого апелює музика чи малярство;
- колір подають не лише як внутрішню, а і як зовнішню ознаку предмета;
- дійсність зображають статично;
- задля досягнення музичного ефекту висловлюють душу в моменти її перебування на грані свідомого з несвідомим.

Отже, прикладне значення трактату “Із секретів поетичної творчості” для теорії синтезу красного письменства з музикою і малярством полягає у тому, що І. Франко застосував до аналізованих і порівнюваних мистецтв рецепторний критерій; представив літературу як мистецтво сугестії думок, почуттів, уявлень; найефективнішим способом сугестії визнав номінативне слововживання; порушив проблему адекватної авторовому задуму рецепції твору; а головне – з’ясував способи, котрими письменник може досягти музичного й малярського ефектів.

Трактат І. Франка “Із секретів поетичної творчості” не просто вписується у контекст теорії літературного синтезу мистецтв як перше наукове дослідження музичних і малярських можливостей мистецтва слова, а творить цей контекст, розставляючи дороговкази для дослідників наступних і даючи конструктивну основу навіть для протилежних висновків.

Література:

1. Божович В. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX – начало XX века. – Москва, 1987.
2. Ванслов В. Эстетика романтизма. – Москва, 1966.
3. Верлен П. Поетичне мистецтво // Всесвіт. – 1995. – № 2.

4. Галеев Б. Содружество чувств и синтез искусств. – Москва, 1982.
5. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – К., 1981.
6. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999.
7. Денисюк І. Типологія новелістики О. Кобилянської // Творчість Ольги Кобилянської у контексті української та світової літератури (До 125-річчя з дня народження письменниці): Тези доп. і повідомлень республіканської наук. конференції (24–26 листопада 1988 року). – Чернівці, 1988. – Ч. 1.
8. Дмитриева Н. Изображение и слово. – Москва, 1962.
9. Єфремов С. В поисках новой красоты // Єфремов С. Літературно-критичні статті / Упоряд., передмова і прим. Е. Соловей. – К., 1993.
10. Импрессионисты, их современники, их соратники: Живопись. Графика. Литература. Музыка: Сб. статей. – Москва, 1976.
11. Ільницький М. Барви і тони поетичного слова. – К., 1967.
12. Калениченко Н. Українська література кінця XIX – початку XX ст. Напрями, течії. – К., 1983.
13. Кобилянська О. Альманах у пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (1887–1927) / Зладив Л. Когут. – Чернівці, 1928.
14. Кобилянська О. Твори: В 5 томах. – К., 1962.
15. Копач О. Мовостиль Ольги Кобилянської. – Торонто, 1972.
16. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. – К., 1965.
17. Кузнецов Ю. Импресионизм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики. – К., 1995.
18. Лукіянович Д. Моя знайомість з Ольгою Кобилянською // ЛНВ – 1928. – Т. ХСV. – Кн. I.
19. Мацяк (Баса) О. “Синтез мистецтв” як літературознавчий термін: аргументація і дефініція // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць. Випуск XIII / Ред. кол. Я. Поліщук та ін. – Рівне, 2004.
20. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і Час. – 2003. – № 5.
21. Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство: Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века. – Москва, 1972.
22. Потебня А. Мысль и язык // Потебня А. Слово и миф / Сост., подгот. текста и примеч. А. Топоркова; Предисл. А. Байбурина; Журн. “Вопр. философии” и др. – Москва, 1989.
23. Рисак О. Мелодії і барви слова (Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.). – Луцьк, 1996.
24. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. – Львів, 1936.
25. Рудницький М. Письменники зблизька. – Львів, 1964. – Кн. 3.
26. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К., 1997.
27. Франко І. Зібр. творів: У 50 томах. – К., 1976–1986.
28. Głowiński M. Literatura a muzyka // Słownik literatury polskiej XX wieku. – Wrocław – Warszawa – Kraków, 1996.