

УДК 821.161.2-3.091.Франко:7.036.4.047

ІДЕЯ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ У ПЕЙЗАЖНОМУ ДИСКУРСІ ІВАНА ФРАНКА

Марія ЛАПІЙ

*Інститут Івана Франка НАН України,
вул. Драгоманова, 15, Львів, Україна, 79000*

На матеріалі музично-малярських дескрипцій Івана Франка із новели «Вільгельм Телль» та оповідання «Дріада» розглянуто проблему синтезу мистецтв.

Ключові слова: синтез мистецтв, імпресіонізм, дескрипція, музично-малярський, живописний пейзаж.

Проблема синтезу мистецтв¹ у творчості Івана Франка загалом та його пейзажистиці зосібна не має окремого монографічного дослідження, хоча, безперечно, цей нюанс не залишався непоміченим. Опрацюванням цієї проблематики в контексті наратології, генології, стилістики займалися франкознавці Михайло Мочульський, Іван Денисюк, Василь Будний, Роман Голод, Тетяна Лашків, Микола Легкий, однак їхні дослідження розпорошені по різнопланових статтях та виданнях. Попри різнобічні підходи, науковці сходяться на думці, що І. Франко цікавився проблемою взаємодії слова, музики, малярства і як теоретик, критик, і як письменник.

Теоретичні зауваги про специфіку синтезу мистецтв містяться у студії «Із секретів поетичної творчості», де окремі розділи присвячені взаємодії музики і слова та малярства й поезії (вербальної пластики). Принагідно до цих питань І. Франко звертався під час аналізу творчості молодшої генерації письменників, застерігаючи їх від зловживання музично-малярськими засобами («колеристичних оргій», пустослівного «дзвоніння») та закликаючи до збереження гармонії й міри.

У художній практиці митця тенденція до синтезу музики, малярства і слова найповніше оприсутнена у його пейзажистиці – настроєвих, живописних описах природи із оповідання «Лесишина челядь», «На лоні природи», «Щука», «Мій злочин», «Під оборогом», «Неначе сон», роману «Петрії і Довбушуки», повісті «Гутак» і, безумовно, музично-малярських пейзажах із новели «Вільгельм Телль» та розлогих плернерних дескрипціях «Дріади».

Музично-малярські елементи, майстерно «вживлені» у текстову тканину цих творів, виконують низку функціональних завдань, про які згадав у дисертації Олександр Рисак, а саме: «забезпечують неперервність художнього мотиву, його внутрішньої ме-

¹ Під синтезом мистецтв розуміємо взаємозв'язок різних видів мистецтв (музики, малярства, слова) у межах одного твору. Це поняття відмежовуємо від таких термінів, як синестезія та синкретизм.

лодики; різнопланову перспективу, “об’ємність зображення”; розширення естетичного простору поетичного образу; повніше проникнення у сфери художнього езотеризму; збагачення поетичної семантики; підвищення інтелектуального рівня художньої оповіді, поглиблення рівня сприймання» [20, с. 3].

Зауважу, що тенденція до використання засобів суміжних мистецтв пов’язана, за словами О. Рисака, із посиленою психологізацією літератури, бо, як стверджував дослідник, «нерідко для зображення внутрішнього світу особистості, відтворення її емоційних спалахів чи станів необхідно була “допомога” суміжних Муз, запозичення певних структурно-композиційних та стилєвих ознак і прийомів, а також способів функціонування естетичного явища в художньому часо-просторі» [20, с. 4].

Послугуючись засобами зі сфери малярства й музики, І. Франко створив оригінальні настроєві, сугестивні пейзажі, багаті на асоціації. Імпресіоністичним пензлем він витончено, артистично, барвисто описав об’єктивну дійсність, тонко виразив емоції, настрої, почуття персонажа, аж до епатування читача.

Слушні міркування з цього приводу висловив Михайло Яцків у творі «Смерть бога»: «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, компонувати акорди – і се тим більше не забавка, чим поет щиріше і простіше має передавати якусь хвилю» [22, с. 56].

Так на основі ідеї синтезу мистецтв вибудовується «поетична концепція з музичним і малярським тлом» [22, с. 56] (за визначенням М. Яцкова), котра не націлена на «сухий» опис об’єктивного світу, а прагне у мертвому слові «...воскресити краску, пластику, тон, рух, ідею і ще щось більше» [22, с. 261].

Саме таку настроєво-психологічну хвилю передав І. Франко через музично-малярські пейзажі у фрагментарній новелі «Вільгельм Телль», що посідає особіне місце у його творчості.

«Музично-малярське тло» у новелі І. Франка «Вільгельм Телль»: сугестія, синтез, символ. І. Денисюк влучно назвав «Вільгельма Телля» «настроєво-психологічною новелою» [7, с. 142] або новелою оточення, позаяк сюжет твору спрямований 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» [7, с. 141]. «Пластично-опуклі, мальовничо-візуальні й водночас звукові, вони особливо настроєві» [7, с. 142], – зазначив франкознавець.

Основним індикатором настроєвості у творі є музика, котра володіє сугестивно-гіпнотичними можливостями¹, є способом проникнення в інтимні сфери, апелює до настрою, фантазії, відчуття, «грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим» [21, т. 31, с. 86].

¹ Музика здатна викликати «тривкий» психологічний ефект, подібний до нірвани чи сну: робота верхньої свідомості ослаблюється, й асоціації легко, без ніякого напруження, напливають в уяві, з’єднуються у цілісну фотографію настрою людської душі, є її еманациєю.

У розвідці «Із секретів поетичної творчості» (написаній пізніше, ніж аналізована новела) І. Франко зауважив, що доменою музики є «глибокі та неясні зворушення», своїми акордами вона «викликає в нашій душі такі ефекти, яких не може викликати говорене слово» [21, т. 31, с. 90]. Цю музику І. Франко назвав символічною: репродукуючи звукові явища природи, вона добирає відповідні інструменти і тони, гармонізує їх своїм темпом і мелодією. «Мелодія, – за словами І. 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» [21, т. 31, с. 91].

На тонах мелодії впливають барви, образи, асоціації. У новелі «Вільгельм Телль» І. Франко показав, як легко можна передати через звук та візуальний образ те, що не надається до ословлення, невловиме й, певною мірою, непізнаване.

Позаяк зовнішніх дій, деталей, описів у творі обмаль, то 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 відображаючи драматичний розвиток дії, поступовий перехід від пасторально-ідилічних образів до буряних, героїчних, ферментує розвиток внутрішнього сюжету, що розгортається у просторі свідомості героїні.

У творі наявні чотири настроєво багаті малярські пейзажі (ідилічні, передгрозіві, буряні та знову сонячні), суголосні відповідним оркестровим партіям і настроєвим хвилям.

Спочатку під впливом могутніх, стрійних акордів театрального оркестру, що «потрясли цілим організмом молоді дівчини» [21, т. 16, с. 195], з'являється в її уяві образ панорамного сонячно-ідилічного пейзажу¹, гармонійного з портретом любого кавалера – такого ж «гарного, як той краєвид», такого ніжного, «як те сонячне тепло», такого сердечного і милого, «як ті пісні чудові...» [21, т. 16, с. 195].

Однак хвилини «загальної радості, загальної краси» [21, т. 16, с. 195] швидко минають, музичні тони набирають обертів: спочатку «затремтіли якомсь тривожно; серед загальної гармонії тут і там проривається пискливий дисонанс; чути глухі удари великого бубна, мов далекий гуркіт грому. Світло ламп мліє, тускліє – робиться якомсь душно, понуро, мов перед бурею» [21, т. 16, с. 195]. Звукові ефекти підсилено візуальними; контраст, дисонанс акумулює напругу, а лексеми 'душно', 'понуро' окреслюють загальну психоатмосферу.

¹ До слова, у цьому пейзажі 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, могутча» *ріка*, «темно-зелені, цвітисті луки і шумлячі діброви», височенні *гори*, що «у віддалі синіються кришталевою стіною». До зорових долучаються слухові образи: «зі всіх боків чути чудові пісні» [21, т. 16, с. 195].

Тут зазначмо, що передчуття бурі з'являється у героїні ще вдома: перед виходом у театр дівчина зізнається: «Але я чогось така неспокійна, тривожна, якись такі чуття в мені підіймаються, що й сама боюсь заглянути їм в очі» [21, т. 16, с. 194]. Ці дівочі передчуття молодий чоловік називає «бабськими капризами», на які «музика якраз найкращий лік» [21, т. 16, с. 194].

Однак справдилися таки Оліні побоювання («А як музика власне зміцнить, прояснить ті чуття?») [21, т. 16, с. 194]. Те, що не надавалося логічним поясненням і розумінню, під впливом оркестрової партії, швидкими темпами набирало чітких обрисів. Образи передгрозової, максимально стиснутої природи, відтінюють процес «апробації почуттів на справжність» (за влучним висловом Лариси Каневської). Тільки в цьому випадку вони винесені не на суд розуму, а на суд серця.

Музика переливається в пластичний образ, і, зрештою, емоцію (як синтез першого і другого): «Широка ріка звужується, – грізні пошарпані скелі стісняють її. Хвиля, сперта і спінена, розбивається о 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» [21, т. 16, с. 195].

Дисонанс, що так різко ввірвався у музичну та душевну гармонію, руйнує ідилічний образ кавалера та формує новий – понуро-чужий.

Степенуючи музичний ритм, композитор доводить його до кульмінації. Оля чує «пролазливий свист» оркестру: «Тони клетотіли 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» [21, т. 16, с. 195].

Неясна й невловима, але надзвичайно сильна за емоційним впливом «...проймаюча пекельна музика, погрузила її нараз у темну безодню, в котрій реве, бурлить і скаженіє віковична боротьба елементів» [21, т. 16, с. 195–196].

Промовистий та символічно наповнений образ віковичної безодні – це первозданий хаос та непізнавані глибини людської психіки, ті підземні коридори, до яких рідко потрапляло 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» [24, с. 401], – стверджував польський літературознавець С. Пшибишевський.

З іншого боку, через музику, що долучає до світу трансцендентного, Оля відчула свою малеч, а звідси – безпорадність, страх перед безмежною величиною всесвіту: «Вона чула себе незначною порошокною, одним атомом серед того розбентеженого моря. Грудь її хвилювала приспішено, віддих зробився скорий, нерівний, уриваний, лице покрила смертельна блідість» [21, т. 16, с. 196].

Набравши танкового розгону, звуки поривали Олю з 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» [17, с. 113]. Так у музиці розчинялися глибоко інтимні мотиви та ще щось більше, таємниче, щось зі світу надчуттєвого, трансцендентного.

Залишившись сам на сам зі своєю оголеною душею, музичними акордами розмов-

ляючи із нею, Оля розуміє, що почуття не витримали випробування на справжність. Звуки висловили те, що дівчина боялася сказати словами, навіть у розмові зі собою. Образ безодні у творі виражає дисгармонію інтерперсональних взаємин молодої пари, їхню недобірність: «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!» [21, т. 16, с. 199]).

Музика зриває маски: під впливом модуляцій мелодії, ритму, поєднання тонів різних інструментів, Оля усвідомила звичайність, буденність, «сірість» свого нареченого, та глибокий контраст між його образом і героїчною постаттю Вільгельма Теля (центрального персонажа вистави).

Спостерігаючи сцену визвольної боротьби швейцарського народу за «освободження своєї вітчизни» [21, т. 16, с. 198], Оля надихається їхніми поривами, мужністю, величчю: «Її сумне, задумане личко випогодилося, зазяріло рожевим рум'янцем. Її очі блищать, її груди б'є високо, – їй починає робитися тісно в тій душній, гарячій атмосфері, немов серце її виросло і преться на свободу, до сильніших почувань, до кращих вражінь, до великих діл посвячення й любові народної» [21, т. 16, с. 198].

Героїня нарешті усвідомила те, що її так довго мучило: перед нею постала проблема вибору між особистим щастям і суспільним покликанням та неможливість поєднати ці два моменти із людиною, байдужою до громадських справ¹.

Образ її тихого сімейного щастя переходить зі сфери реального 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» [21, т. 16, с. 196]. Невиразні, але такі бажані для героїні «тихесенькі голоси дитячі» набирають чіткого візуального образу: «наш Стефанко уже всміхається» [21, 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» [21, т. 16, с. 196–197] – психологізовані метафори втраченої мрії сімейного затишку.

Така складна асоціативна побудова твору на межі сну, мрії, гри фантазії та дійсності, забарвлює його реалістичними, імпресіоністичними, навіть сюрреалістичними рисами.

Струмінь ліризму, інтимності вривається через музику в твір, наближає його до поезії в прозі або, за визначенням І. Денисюка, «настроєво-психологічної новели».

Музично-малювальські елементи, майстерно імплантовані в текстову тканину твору,

¹ Переважно таку дилему І. Франко ставив перед чоловіками-інтелігентами і вирішував її з допомогою складного психоаналізу внутрішньої драми.

надають йому ритму, підвищеної настроєвості, будять певні смисли, асоціації, збагачують семантику художніх образів.

Пленерна пейзажистика в оповіданні «Дріада»: пошук живописності. Ще одним «музично-малярським любовним етюдом» (за визначенням І. Денисюка) є «Дріада», що було задумане як частина незакінченого роману «Не спитавши броду».

Дескрипції із цього твору Роман Голод слушно вважав вершиною естетичної довершеності та стилістичної цілісності в типовій пленерній пейзажистичній письменника. Подібні думки висловили свого часу й інші літературознавці – Микола Легкий, Тетяна Лашків, відзначивши її тяжіння до імпресіоністичного способу змалювання простору.

Про ідею синтезу говорив І. Денисюк, студіюючи під своїм прицілним мікроскопом коливання барви, мелодії, температури відчуттів і почуттів (*sensations i sentiments*) у «Дріаді».

Мікростудія цього твору дала змогу літературознавцям зробити висновки про його подібність до імпресіоністичних полотен: витончених, колористично багатих, огорнутих тонким повітряним флеєром, запахами, звуками, світлом.

Кожна мить тут схоплена на льоту, бо вона неповторна, є процесом, а не готовим результатом. Вагому роль відіграє принцип «миттєвості» або, за визначенням Юрія Кузнецова «актуального часу й простору» [11, с. 46–51], себто відтворення простору і часу не взагалі, а певного моменту, який існує тут, нині. Звідси – поглиблена увага до перехідних, межових станів природи, а особливо – ранкового сходу сонця (облюбований мотив імпресіоністів, згадаймо хоча б картину Клода Моне «Враження. Схід сонця»). «Увага письменника-імпресіоніста, – стверджував Ю. Кузнецов, – спрямована не на передачу матеріальних предметів, а на освітлену сонцем природу, вібрацію світла й повітря, кольорові і звукові рефлекси. Місце дії і стан героя вхоплено миттєво – тут і нині, тобто актуальний простір в актуальний час» [12, с. 11]. У «Дріаді» ця неповторна мить зафіксована вже з перших слів: «Було рано, ще сонце не зійшло» [21, т. 22, с. 94], а далі розкрита у всій своїй динаміці та найтонших нюансах.

Однак зауважмо, що у творі увага сфокусована не на одному моменті, як, наприклад, на картині уже згаданого К. Моне, тут поєднана низка вражень, котрі умовно можна назвати: до сходу, схід і опісля. Вони плавно перетікають та створюють ілюзію неперервності цього процесу. Те, що для маляра було би матеріалом для трьох окремих завершених творів, у «Дріаді» синтезувалося в один панорамний малюнок, котрий складається із менших ескізів: «на селі», «у лісі», «на вершку». Примітно, що кожна частина має свою тональність, ритм, колористику, музику.

У селі до сходу сонця «тихо-тихо, ніщо й не ворухнеться, не шеберне, [...] 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» [21, т. 22, с. 94]. Добірне порівняння мряки із привидами епагує читача, створює образ глухої містичної ночі, простору інтриг, таємниць, привидів (як в «Основах суспільності»). Але тут відразу підкреслено, що ця ніч тікає, ранок демаскує природу, яка ще перебуває у напівсонному стані: навколо глухо, холодно, сіро.

Однак уже за декілька хвилин перші промені сонця, заломлюючись на предметах, переливаючись різними кольорами і відтінками надають картині фантастично-казкових обрисів. Так виглядає у сприйнятті Бориса омрячена гора, що була «... тепер як вулкан, із її вершка раз по разу клубилися величезні копиці пари і, важко перевалюючися з боку на бік, котилися вниз. Інші підіймалися вгору, де займалися рожевим світлом, немов дивовижні сигналові 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» [21, т. 22, с. 96]. Гора як комплекс дикої природи навіює на персонажа відчуття страху, небезпеки, та водночас – цікавості, інтриги, загадки, якоїсь казковості. Оцей ефект очуднення, захоплення, здивування, трепетного передчуття супроводжуватиме Бориса впродовж усієї його мандрівки, аж доки не досягне свого апогею під час зустрічі із незнайомкою.

Відтак, ліс тут також виглядає як казковий простір – персонаж іде стежиною у рожево-сірій млі, «мов під якимось склепінням» [21, т. 22, с. 96], а «в лісі було ще темно, тихо і глухо. Холоду тут менше було чутно, дерева дихали якоюсь теплою живичною парою» [21, т. 22, с. 96].

Привертає увагу мікроскопізм бачення природи, чергування великих і малих планів, кінематографічний принцип наближення і віддалення об'єктиву теле- чи фотокамери. Ось Борис задивився, як «на лузі трави та квіти нахилилися вниз під вагою роси, що поначіплялася до їх листочків і стеблинок то здоровими краплями, то дрібненькими перловими зеренцями, тремтячи мало що не на кожній ніжній волосиночці рослини» [21, т. 22, с. 94], та вже за хвилину «безліч дрібнесеньких водяних пухириків» швидко тріскали і зезали 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» [8, с. 164], І. Франко перевершив своїх попередників. Цей 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 проектується «на ідею зв'язку людини з землею, з природою. Роса – то символ автентизму природи» [8, с. 164], – стверджував І. Денисюк.

Дрібним пензлем маляра-імпресіоніста І. Франко на своїй картині втілює ідею повноти, гармонії, краси, щедрості, багатства, буйності природного життя, створив ефект сецесійної декоративності, святкової «обмаєності».

Тут варто зауважити, що у новелі реалізовано особливий спосіб «відчуття природи», базований на імпресіоністичному принципі «правдивості мистецтва». Він, за словами Ю. Кузнецова, передбачає чуттєвий, нераціоналізований погляд на природу, підпорядкований безпосереднім рефлексам. Себто людина дивиться на світ неупередженим поглядом і бачить його ніби вперше, як дитина. Тому Борис так радіє кожній хвилині, впивається розкішню росяних доріг, із щемом у серці та слізьми на очах

вслухається у таємне грання лісу, безшеселесно 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, – все його радує, бавить око, захоплює і водночас трохи лякає. Тут маємо цілий потік чуттєвого світосприймання.

Зокрема, І. Денисюк влучно помітив, що у цьому творі зовнішні враження перетікають у внутрішній простір і навпаки – внутрішнє випромінюється назовні. Принцип «імпульсивності», аморфності, перетікання визначає сприйняття природи як «живої частини власного я», а себе – як її частини (не випадково у Бориса таке промовисте прізвище – Граб) – у результаті отримуємо пейзаж як портрет (тепло сонячного проміння асоціюється із м'яким, ніжним доторком руки) та портрет як пейзаж: незнайомка тоне у 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» [21, т. 22, с. 107], або «дивна пташка», чий голос буцімто виходить із бука або пня. Щоб наглядно показати процес дифузії портрета й пейзажу, наведемо промовистий опис: «Сонячне проміння рожевою загравою обливало її лице та золотило ясноволосі коси, вінцем покладені над висками. Решта постаті тонула в зелені; лише тоненька шийка, щільно обліплена ковніром блідо-зеленої сукні, трошечки виринала понад темнішу зелень листя» [21, т. 22, с. 101], або ще: «Здавалося, що полетіла з вітром або віпрнула в лісову зелень, як одна з її складових частин» [21, т. 22, с. 104]. Портрет цієї дівчини такий же «воздушний», як і весь краєвид.

Загалом образ незнайомки прочитується амбівалентно: з одного боку, це 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» [21, т. 22, с. 107]. Це дівчина-квітка, що могла би «статися його найкращою оздобою, що має своїм запахом і своєю красою оживити, довершити його» [21, т. 22, с. 107].

З іншого боку, «...отся рожево-зелена поява – він чув се інстинктивно – була зовсім з іншої категорії, нездібна уложитися в рамки 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» [21, т. 22, с. 107], «се чужий елемент. Се небезпечний демон. Дріада, покуса» [21, т. 22, с. 108], зелений хамелеон, змія¹. Саме тут «зустрілися екстремі»: холодний розум та гаряче серце, особисте і суспільне, любов і обов'язок.

Особливість поетики пейзажів у «Дріаді» визначає явище синестезії (звук перетікає в колір і навпаки), а також концепція тонів, півтонів, відтінків, колористична, світлотіньова, повітряна гра, музичність, ритмічність, ліричність, звернення до фольклорних, міфологічних образів (звідси Дріада, Фавн).

¹ Не випадково, чим ближче Борис підходив стежиною до незнайомки, тим більше все йому нагадувало гадюку («...стежка гадюкою виляса поміж віковічні буки; шокрок її перебігало грубезне, круте коріння дерев, мов здоровенні гадюки» [21, т. 22, с. 98]).

Найповніше розкрився талант Франка-живописця, пленериста, колориста у картині, котру можна було би назвати «На вершку. Схід сонця». Послугуючись принципом контрасту лісової сутіні та яскравого сонячного проміння, письменник одразу змушує Бориса примружувати очі, вийшовши на відкритий простір. Сприйняття запахів також загострюється: «Повітря було чисте, чудове, пахуче, що, бачилось, так і лилося цілющим бальзамом у груди» [21, т. 22, с. 104], змінився і термічний фон («Проте було досить холодно. [...] На вершку тяг досить різкий полонинський вітер» [21, т. 22, с. 104]).

Картина, котру обсервує своїм гострим зором Борис із вершини, умовно поділена на два плани – статичний і динамічний. 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» [21, т. 22, с. 105].

Колорит картині задає ключовий образ – сонце, світло, що «...золотило згори поверхню того повітряного моря, де-де заломлюючися блискало пурпуром або багровими пасмами, а над одним місцем стояло скісним стовпом веселки» [21, т. 22, с. 105]. На тлі цього повітряно-туманно-сонячного пейзажу лише окремими рідкими острівцями прорізаються вершки гір. Білий, золотистий, пурпуровий, багровий, веселковий – витончені, ніжні, прозорі кольори надають дескрипції легкості, плавності, розмитості (це одне «барвисте море»).

Друга картина – динамічна, рухлива: «барвистий серпанок» дужче і дужче хвилюється, знижується, опадає, шмагується, тане. Обриси предметів набувають чіткості, ясності, вимальовуються не плавно, розмито-акварельно, а гостро, різко, графічно – прорізаються «темні стіни лісів», «стіжкваті бовдури дерев», «тонкі та безконечні нитки вориння», «блискучі сталеві шпади», «острі леза – відблиски води», набирають нових кольорів: вимальовується «пестрий вуж» різнобарвної худоби, видніються купки людей, червоніються спідниці прачок, виблискує річка – «срібнолуска гадюка», «...де-де мінячися пурпуром або селединово-зеленим кришталем» [21, т. 22, с. 106]. Картина починає звучати: від мінорно-меланхолійного співу «трумбети» до мажорного поліголосся сільського життя, що, хоч і не доноситься до вуха Бориса, «проте пречисте гірське повітря так ясно рисувало всі дрібниці і так наглядно ставило перед його очима, мало що рукою не досягнути» [21, т. 22, с. 105].

Голосу автора не чути, він не заважає Борисові спостерігати. Уважне око не оминає жодної деталі, намагається зафіксувати кожну мить, бо вона швидкоплинна, й тому має свою цінність.

Однак ставлення персонажа до всього побаченого неоднозначне: він захоплюється цією красою, бо стужився за нею у Відні, але в оце «спокійне вегетування людей на лоні природи» Борис хоче внести культурний елемент, «посеред того маленького раю природи» його уява здвигає горду й тривку будову культури. Себто ідея повернення до природи, «до себе» у нього тісно переплітається із ідеєю розвитку, прогресу, сили, енергії, праці.

Важливою є суб'єктивізація опису, встановлення тісної залежності дескрипції від перцепції, особи самого спостерігача (обсерватором є вразливий на звуки, запахи,

кольори, молодий інтелігент із поетичним, мистецьким світосприйманням, з одного боку, і прагматичний медик, селянський син – із іншого), а також психоемоційного стану в момент споглядання природи (Борис у передчутті чогось нового, незвіданого, спраглий краси природи, спокою, кохання).

Із галасливого міста персонаж вертається до свого духового субстрату, щоби набратися, ніби пересохла губка, нових вражень, сили, здоров'я. І, «переспавши одну ніч на обозі в пахучім гірським сіні, він чув себе немов відродженим, немов о десять літ молодшим, а праці й невгоди десятилітнього побуту в наддунайській столиці [...] – усе те важке надбання, що мало тепер бути капіталом його життя, зробилося якесь нечутне, висіло над душею, мов отсей сірий туман, але не давило її» [21, т. 22, с. 94].

Шлях Бориса на вершину (наполегливу, хоч і важку, дорогу до мрії, назустріч коханню) супроводжують відповідні світлообрази (в блідо-рожевих, 'зефірних' та золотистих тонах), і добірні деталі – інтенсифікація звука¹, кольору, запаху, тепла (піднесена атмосфера урочистості, передчуття), аж доки все це не виливається в одну могутню стрійну пісню дівчини-дріади. У цій мелодії розплилося все побачене, відчуте, пережите, всі тонкі, ледь вловимі зовнішні враження. Борис ішов назустріч цій пісні, а вона плила до нього, не даремне він всю дорогу так уважно прислухався, вдивлявся.

Тут пісня, звук є розмовою душі з душею, медіатором між двома незнайомими людьми, засобом їхнього порозуміння. У ній сплелися інтимні нотки (туга і меланхолія, жаль, протяжне зітхання, хлипання) з чимось більшим, немов вона була «надихана якоюсь таємною життєвою енергією», плила, «мов тужливий, а притім так могутній своєю енергією гомін гірського потоку» [21, т. 22, с. 99]. Сила природи, її життєдайна енергія надавала цій пісні особливого шарму, переливалася у слова, вистрілювала, мов жайворонок, вгору, то спадала 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 зноввилітала з тих сумерків угору, до ясного сонця» [21, т. 22, с. 100]. Душа співачки розплилася піснею в природі, а природа влилася у пісню. І цей симбіоз до краю зворушив Бориса, змусив його серце пульсувати в одному ритмі з цією мелодією. Він «слухав і тремтів. Чи то сила і ніжність голосу, чи красота і 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» [21, т. 22, с. 99]. Такий ефект досягається завдяки здатності музики сильно впливати на найтонші реєстри душі, викликати враження, емоції, асоціації (про це письменник докладно написав у праці «Із секретів поетичної творчості»). У цьому епізоді музичний,

¹ І. Денисюк зазначив, що «у "Дріади" є своєрідне crescendo "лісової пісні" від *andante* до *pianissimo*» [8, с. 167].

звуковий вплив інтенсифіковано малярським, вся природа є вишуканою романтичною декорацією до любовної сцени.

Та романтична атмосфера швидко розсіюється і зникає разом із останніми клаптиками мряки, туману, тріскає, немов водяна бульбашка або перлова краплина роси. Ілюзорне покривало або рожево-сіра сітка мли, котра огортала напівсонну природу, зникає. Предмети набувають чітких образів, а думка – швидкості, ясності, польоту. Із захмарних вершин Борис опускає свій погляд у низини. Як і в «Перехресних стежках» від аналізу власного чуття, мрій, ідеалів, персонаж повертається до суспільного обов'язку та праці.

У цій новелі ідея синтезу об'єднує не тільки слово, барву, звук, а й зовнішнє–внутрішнє, реальнє–ірреальнє (мрію, казку, міф), раціональнє та ірраціональнє. Пейзаж із «Дріади» моделює атмосферу ліричного, піднесеного, урочистого настрою, а також загадковості, непевності, чару, принади, краси; створює ефект перетину реальності, сну, казки, міфу, мрії, марення; торкає серця і фантазії, збуджує уяву, а також декорує портрет витонченої панночки, акцентуючи при тім на її аристократичності, «повітряності», легкості, витонченості, екзотичності.

Отже, І. Франко, скориставшись ідеєю синтезу мистецтв, збагатив свої вербальні пейзажі добірними музично-малярськими засобами, від цього їхнє образно-асоціативне поле розширюється, семантика поглиблюється, символічно-сугестивні потенції виразніше розкриваються. Такі дескрипції забарвлюють твори рисами імпресіонізму, вносять струмінь ліризму та особливої настроєвості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза / Віра Агеєва. – К., 1994.
2. Будагова Л. Природа как словарь чувств. (Об одной из функций природы в поэзии) / Л. Будагова // *Натура и культура. Славянский мир*. – М.: ЦЕСЛАВ, 1997.
3. Будний В. Імпресіонізм як предмет і стиль літературно-критичного мовлення І. Франка / В. Будний // *Вісник Львівського університету*. – 2003. – (Серія філологічна; вип. 32).
4. Голод Р. Імпресіонізм у творчості І. Франка / Роман Голод // *Українське літературознавство: зб. наук. праць*. – 2006. – Вип. 68. – С. 84–91.
5. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Роман Голод. – Львів, 2006.
6. Голод Р. Поетика імпресіонізму в оповіданні Івана Франка «Лешишина челядь» / Роман Голод // *Українознавчі студії*. – 2005–2006. – № 6–7. – С. 188–191.
7. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / Іван Денисюк. – 2-ге вид. – Львів: Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. – 280 с.
8. Денисюк І. Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової «Дріади») / Іван Денисюк // *Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. Т. 2: Франкознавчі дослідження* / Іван Денисюк; редкол.: Т. Ю. Салига (голова), Я. І. Гарасим, М. З. Легкий [та ін.]. – Львів, 2005. – 2005. – С. 163–173.
9. Каневська Л. В. Психологізм романів Івана Франка середини 80-х–90-х років: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Лариса Валентинівна Каневська. – К., 2004.

10. *Копистянська Н. Х.* Природа як особлива поліфункціональна і поліестетична сторінка художнього простору / Н. Х. Копистянська // Час і простір у мистецтві слова : монографія / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
11. *Кузнецов Ю. Б.* Актуальний хронотоп (художній простір і художній час) та кут зору оповідача в імпресіоністичному творі / Ю. Б. Кузнецов // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України: щомісячний науково-методичний журнал. – 2004. – № 3. – С. 46–51.
12. *Кузнецов Ю. Б.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. (проблеми естетики і поетики) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» та 10.01.06 «Теорія літератури» / Ю. Б. Кузнецов. – К., 2004. – 40 с.
13. *Лашків Т.* Поетика імпресіонізму у творі І. Франка «Дріада» / Тетяна Лашків // Дзвін. – 2002. – № 5/6.
14. *Легкий М.* Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка / Микола Легкий // Українська філологія: школи, постаті, проблеми : зб. наук. праць Міжнар. конф., присв. 150-річчю від дня заснування кафедри укр. словесності у Львів. ун-ті. – Ч. 1. – Львів, 1999.
15. *Легкий М.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / Микола Легкий. – Львів : Львівське відділення Ін-ту л-ри ім. Т. Шевченка ; НАН України, 1999. – 160 с. – (Франкознавча серія ; вип. 2).
16. *Легкий М.* «В поті чола»: поетика, естетика, рецепція / Микола Легкий // Вісник Львівського університету. – Львів, 2013. – (Серія філологічна: Франкознавство ; вип. 58).
17. *Лепкий Б. С.* Твори: у 2 т. / Б. С. Лепкий. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 1. – 862 с.
18. *Мельник О.* Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація / Оксана Мельник. – К. : Наукова думка, 2001.
19. *Мочульський М.* Студії та спогади / Михайло Мочульський. – Львів : Ізмарагд, 1938.
20. *Рисак О. О.* Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 – «Українська література» / Олександр Опанасович Рисак. – К., 1999.
21. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
22. *Яцків М.* Смерть бога / Михайло Яцків. – Львів : Накладом Володимира Боберського, 1913. – 97 с.
23. *Яцків М.* Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / Михайло Яцків ; [упоряд., автор передм. та приміт. М. Ільницький]. – К. : Дніпро, 1989.
24. *Prshybszewski S.* O «nową» sztukę / Stanisław Przybyszewski // Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski / [oprac. M. Podraza-Kwiatkowska]. – wyd. drugie rozszerzone. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdansk : zakład narodowy imienia Ossolinskich, 1977. – (Seria Biblioteka narodowa).

Стаття надійшла до редакції 23.12.2013
Прийнята до друку 31.03.2014

**SYNTHESIS OF THE ARTS IN IVAN FRANKO'S LANDSCAPE
DISCOURSE****Mariya LAPIY**

*Ivan Franko Institute, National Academy of Sciences of Ukraine,
18, Drahomanov Str., L'viv 79000, Ukraine*

The paper examines the problem of synthesis of the arts in the prose landscapes of Ivan Franko. It has analysed musical-pictorial and artistic descriptions reflecting impressionistic poetics.

Keywords: synthesis of the arts, impressionism, description, musical and pictorial landscape.

**ИДЕЯ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ПЕЙЗАЖНОМ ДИСКУРСЕ
ИВАНА ФРАНКО****Мария ЛАПИЙ**

*Институт Ивана Франко НАН Украины,
ул. Драгоманова, 15, Львов, Украина, 79000*

Рассмотрена проблема синтеза искусств в прозаических пейзажах Ивана Франко. Проанализированы музыкально-малярные и живописные описания с отражением импрессионистической поэтики.

Ключевые слова: синтез искусств, импрессионизм, описания, музыкально-малярный, живописный пейзаж.