

УДК 82-3.09"18/19".Франко:7.047

Марія Лапій (Львів)

## ПОЕТИКА ГІРСЬКИХ КРАЄВИДІВ ПРОЗОВОГО УНІВЕРСУМУ ІВАНА ФРАНКА

Образ гір є доволі частотним у прозі Івана Франка. Ми подибуємо його персонажів на стежках, що в'ються вгору та крутих гірських схилах (Петрій, Ісаак Бляйберг, Невеличкий із роману «Петрії і Довбушуки», ріпник Іван з маленьким сином («Ріпник»), Борис та Густя («Не спитавши броду»), Микола («Терен у нозі»), Гава і Вовкун («Гава і Вовкун»), або ж на скалі над річкою (Борис і пані Міхонська, «Не спитавши броду», Тоньо і Мундзьо («На лоні природи»; Владко і Регіна «Лель і Полель»), але аж ніяк не поза просторовими межами гір (наприклад у хижині).

Франкові гори не далекі, а зовсім близькі, вони овіяні міфопоетичним ореолом (Чорна гора та Довбушів верх із роману «Петрії і Довбушуки»; таємничий «чорний верх» із незакінченого роману «Не спитавши броду» та оповідання «Терен у нозі»); об'єктивно фіксовані, зпортретовані до найменших дрібниць («На лоні природи», «Гава і Вовкун»); іноді — імпресіоністично марковані (як ось у романі «Не спитавши броду» та оповіданні «Дріада»); або ж заповнюють простір персонажної пам'яті та уяви («Вівчар»). Загалом, гірські пейзажі у прозі Франка зображені по-різному з погляду домінування у них описового або ж виражального первня.

Відповідно до такого розрізнення виокремлюємо у прозі Франка пейзажі об'єктивно фіксовані (схематичні, описові, «зображально-живописні», тобто міметичні) та суб'єктивно пережиті («виражальні» — це психологічний тип пейзажу, що заповнює простір пам'яті, уяви, сну та служить засобом психологічної характеристики персонажа).

Проблему ролі у пейзажистичі Франка зображально-виражального первня порушив ще 1969 року Андрій Войтюк у статті «Іван Франко — майстер пейзажу» [1, с. 124–128], і тут цікаво простежити, які смисли вкладає автор у такі термінологічні поняття, як живописний та психологічний пейзажі, позаяк пізніше вони неодноразово ставали предметом зацікавлення дослідників та обростали новими значеннями.

Розуміючи під поняттям живописний пейзаж вербальний малюнок природи, «побудований, так би мовити, за всіма правилами лінійної перспективи», дослідник для ілюстрації подає польовий пейзаж з оповідання «Лесишина челядь» та гірський пейзаж із незакінченого роману «Не спитавши броду» [1, с. 124–125]. У цьому аспекті варто уточнити, що за способом зображення природи й арсеналом поетикальних засобів ці пейзажі не можна зараховувати до суто зображально-живописних, адже на тлі яскраво-живописному цілком виразно проступає імпресіоністичний підхід до зображення.

В описово-зображально-інформативне поле Франкової пейзажистки перш за все потрапляє романтичний та реалістичний образ гір і вже на стику зображально-виражальної поетики знаходяться імпресіоністичні краєвиди.

*Романтичний образ гір.* Гірські краєвиди, що посідають важливе місце у Франковій прозі, в європейській романтичній літературі є одним із найважливіших топосів поруч із морем та степом. Як зауважила дослідниця романтичного пейзажу в польській літературі Аліна Ковальчикова, «у кожному виді романтичного пейзажу (містичного, медитаційного, рефлексійного) обов'язково з'являються гори» (переклад мій. — Л. М.) [11, с. 88].

Це може бути сонячно-ідилічна візія гір із їхньою природною мальовничістю, пропорційністю, величчю та гармонійністю, з особливою перспективою, яка відкривається із вершин, та значно багатшими, ніж на рівнинах, світло-колеристичними ефектами. Ідилічний образ гір зазвичай доповнюють такі елементи, як ліси і різнотрав'я, руїни і жваві гірські потоки та спокійні плеса, скелі, полонини, пастушки. Це сприятливий простір для вивільнення романтичних рефлексій, медитацій та спогадів. Хоча правдиво романтичний образ гір буде зовсім іншим: загрозливим, диким, драматичним, містичним. Це вже не далекі ідилічні гори, на які замріяно-меланхолійно, з відчуттям душевної спорідненості, поглядає персонаж, а зовсім близька і небезпечна (але водночас, на відміну від моря, зовсім не деструктивна) природа [11, с. 88–96].

Конструктивним елементом романтичного пейзажу Франка є фольклорно-міфологічний образ гір, що влітається у канву роману «Петрії і Довбушуки» (1875–1876). За словами дослідниці міфосимволіки часопростору Катерини Дронь, «у художньому універсумі Франка міфосимволічно локалізовані реально-географічні **Довбушів верх** та **Чорна гора** («Петрії і Довбушуки»)» [4, с. 95] і їхня контекстуальна семантика тісно переплітається із мотивом захованих у підземних печерах Довбушевих скарбів, мотивом переходу з вершини гори в інший світ після смерті та мотивом захоронення біля підніжжя (в одній із печер Довбушевого верху відбулося захоронення аж двох осіб — пасічника Семіона та його пестунки Мільці).

Дослідниця розглядає Довбушів верх як місце зав'язки сюжетно-подієвого вузла в романі (зустріч двох ворожих ватажків, а на рівні міфопоетичного підтексту — зіткнення Добра і Зла) та як символічний центр героїчної минувшини, де «дух якийсь таємничий, незнаний а сильний віє в тій самотній, хоч так чудесній околиці» [10, т. 14, с. 8]. І цей містичний дух Довбушевого верху забарвлює гірський пейзаж міфопоетичним, фантазмагоричним відтінком.

У дико-зловісних, ба навіть готичних обрисах, подано в романі інший образ — Чорної гори, що «рисувалася в диких, пошарпаних, острих і утесистих формах, мов скаменілий кістяк великана» [10, т. 14, с. 20] на червонім тлі заходового сонця. Показово, що елементи вечірнього заходового пейзажу, особливо їхня кривава хроматична гама, що супроводжують центральних персонажів роману «Петрії і Довбушуки», повісті «Гутак», новели «Терен у нозі», оповідання «Сам собі винен» активізують ретроспективні картини, збудують образи і враження пережитого, викликають почуття неспокою і тривоги та імпліцитно ніби натякають на драматичну розв'язку.

Постійними атрибутами образу таємничої Чорної гори («великанського поламаного кістяк» [10, т. 14, с. 31]) є «пошарпані скали і дикі зворища» [10, т. 14, с. 22], що в «почварних видах рисувалися на тлі кроваво озареного западного неба» [10, т. 14, с. 31], вітер, що «свистав в ущеллях Чорної гори» [10, т. 14, с. 22], глибока безодня «на котрої дні стриміли щербаті зуби острих кам'яних відламів» [10, т. 14, с. 74]; «велике, полупане каміння, котрого там була велика сила» [10, т. 14, с. 54] та «великий, мхом порослий камінь» [10, т. 14, с. 55], котрий закривав вхід до таємної печери зі скарбами.

Чорна гора також «має багато криївок, там ніхто не ходит» [10, т. 14, с. 52], а «многії закутки, печери, щелини творили тут якнайдогідніше місце до сховку» [10, т. 14, с. 54] і «на самім вершку Чорної гори, на найвищій скальній іглі, де хіба орли клали свої гнізда та хмари мовчки пересувалися, стояв недвижимо, як камінь, з руками, зложеними нахрест на груді, чоловік в гірськім строю [легендарний властитель цих гір Олекса Довбуш. — Л. М.]» [10, т. 14, с. 20]. Цей примарний старець, що ніби зрісся із шпилястим верхом Чорної гори, з'являтиметься у найдраматичніші моменти оповіді, тим самим згущуючи та ще більше нагнітаючи обстановку.

Частиною гірського простору Чорногори є також «невеликий, но дикий і таємничий» [10, т. 14, с. 148] лісок, де ведмеді раптово напали на дітей та де влаштувала засідку на Петрів банду Довбушуків. Причому маємо два цілком відмінні образи цього ліска: ідилічний — у першій частині роману та руїна — у другій (п'ята частина другого розділу, що має назву «Старі знакомі»): «великі зміни зайшли і в фізіономії природи сеї гори в протягу тих п'яти літ. <...> лісок, котрий перед тим зеленим пластом лежав на спідній похилості Чорної гори і хоть трохи прикривав її щербатий скалистий бік, грох доразу. Черв, який не раз, мов зараза, спадає на гірські бори, позбавив і Чорну гору її зеленої оздобы. Смереки пісхли, галуззя їх пообкришував вітер, а кора лупалася і відставала сама від голих стовбурів дерев. Сумний вид мертвоти і знищення представляв той лісок» [10, т. 14, с. 148]. Чорна гора втратила свою оздобу, лісок став руїною і такі ж зміни відбулися із персонажами: Довбушуки в ізольованому просторі тюремних мурів та в оточенні злодіяк і переступників перетворились на справжню руїну. Отже, весь арсенал образів-атрибутів Чорної гори моделює простір таємничий, міфологізований та небезпечний.

Ще один романтичний фольклорно-міфологічний образ гори влітається у канву незакінченого Франкового роману «Не спитавши броду», що був написаний значно пізніше, ніж роман «Петрії і Довбушуки», десь у середині вісімдесятих років. Наведемо уривок-спогад Бориса про маленьких дітей, яких він колись випадково зустрів на підгір'ї. Вони, «маленькі,

в одних тільки сороченятах, крайками оперезані» [10, т. 18, с. 407], з білим, як льон, волоссям, побравшись за руки, йшли стежкою під гору, адже «там, за цюльним вельхом, кінець світа, залізні стовпи небо підпиляють. Соніцько на ніць ховається, а така лядна-лядна дівчинка отворяє йому вольота. А вона до мене пльиходила вноць і казала: «Митлюню, пльийди по мене з Матльонкою, то я вам таких лядних ябльоцьок надаю!» От ми йдемо» [10, т. 18, с. 407–408]. Тут на перший план виходить образ гори як модифікація простору межового, де реальність переходить у казку, міф, а таємничий чорний верх, овіяний фольклорним ореолом бабусиних оповідей, із погляду міфопоетики є модифікацією триелементної світової гори: «На її вершині живуть боги, у нижній частині — злі духи, демони та ін. Посередині землі — рід людський» [9, с. 40]. Тому діти піднімаються по вертикалі вгору, намагаючись дістатися місця, де перебуває астральне божество. Та водночас у порівняльному аспекті виникає інший образ гори, тої, на котру піднімається Борис із Густею. Тут вона також відділяє два світи: реальний та ірреальний (простір мрій та фантазій, світ «неозначених бажань, золотих і надзвичайно ярих мрій, раптових вибухів чуття» [10, т. 18, с. 409]), а персонажі, подібно до тих маленьких дітей, шукають за цим вершком «чогось такого, чого не дає дійсність, а тільки являє нам сон або творча уява» [10, т. 18, с. 408]. Тобто тут фольклорно-романтичний образ гори порівнюється із реально-топографічною вертикаллю та вертикаллю особистих бажань і мрій.

Подібний фольклорно-міфологічний комплекс уявлень про гору як межовий простір та втілення образу триелементної Світової гори імпліцитно присутній і в оповіданні «Терен у носі». Не випадково Миколу Кучеранюка, старого, хворого та дожидаючого смерті вже на першій сторінці твору подибуємо сидячого в задумі «перед хатою он там високо на шпилі гори» [10, т. 21, с. 375]. Та піднімається він на найвищий гірський шпиль не для прощання із навколишнім світом (як видається на перший погляд). На величний гірський краєвид він глядів «безучасно, немов не з сього світу. Не почував уже туги, не тягло його в далечінь; відколи був певний, що умре, все окруження зробилося йому чужиною» [10, т. 21, с. 376]. Увага чоловіка більше була прикута до сонця, що ховалося за гору, і «чим більше сонце хилилося над західним обрієм, тим більше почав у його серці ворухитися якийсь неспокій. <...> Миколин зір слівив, бачилося, з якоюсь дивною тривогою за бігом сонця» [10, т. 21, с. 376–377]. І з кожним таким заходом сонця раз у раз збільшувався і його неспокій: «Все мені здається, що на мні тяжить якась велика провина і не пускає мою душу від тіла. Кілько разів дивлюся, як сонечко сідає за горою, все мені видається, що там хтось золотими ключами замикає браму передо мною» [10, т. 21, с. 408]. Отже, знову ж таки маємо (як і в незакінченому романі «Не спитавши броду») фольклорно-міфологічну візію гір та зіткнення двох просторів: реального (того, від якого Микола давно відчував себе відлученим) і сакрального місця перебування праведного сонця-божества (куди не пускав його тягар гріха).

Поруч із фольклорно-міфологічною візією гір фігурує у прозі Франка чимало *реалістичних гірських краєвидів та образів*, що за своєю природою є зображально-живописними та, водночас, настроєвими, динамічними, що також засвідчує їхню оригінальність та відмінність від зображально-реалістичних пейзажів попередників. Андрій Войтюк акцентував на тому, що «літературним пейзажам Івана Франка властива динаміка, рух. Але це не та динаміка, що виникає тоді, коли письменник показує краєвид із різних точок зору, виконуючи роль екскурсовода в картинній галереї природи. У своїх пейзажах Іван Франко фіксує не лише зорові враження, а насамперед процеси, звуки, запахи. Звідси своєрідна ритміка його пейзажів» [1, с. 127].

Що ж до настроєвості пейзажу, то відсутність емоційності, настрою у картині природи, за словами Войтюка, Франко-критик трактував як недолік. «Так у статті про поезію Яна Каспровича він [Франко. — Л. М.] відмічає, що описи, декорації — то сильна сторона таланту польського поета. «Вони блискучі, барвисті, широкі, хоч і не дуже поетичні. Того, що німець називає «*Stimmung in der Landschaft*», Каспрович мало коли вміє підхопити»» [1, с. 128].

Сам письменник постійно намагався посилити емоційність пейзажу та його настроїв. Це і позначилося, за словами дослідника, «на особливостях порівнянь, що часто мають «психологічний» характер. Роса капала, «немов із соток очей мірно та ненастанно капали незримі сльози»; бренькіт жука звучить, «мов далекий відгомін якоїсь журливої думки»; <...> «щось таке невидиме, невловиме та чутне і могуче тремтіло в природі, мов німа тривога перед приходом грізного судді»» [1, с. 128].

Настрояє атмосферу гірських реалістично-живописних пейзажів Франка творить багатство порівнянь та колористичних епітетів, котрі надають йому то загрозливого, то гармонійно-мальовничого вигляду. У першому ракурсі подано в романі «Петрії і Довбушуки» образ гори монастирської, котра «не спускається лагідно до тої долини, але стримить над нею, бачиться, грізно своїми обривистими боками, насторошеними ліщиною та глогами, котрі, мов малі діти, обтулюють собою голі боки і ребра матері» [10, т. 14, с. 33]. У другому ракурсі вимальовується Довбушів верх, навколо котрого здалека синівся яловий ліс, «мовбито кусень небосклону відірвався і, скотившись з верха, обляг його стопи доколя блакитним вінцем» [10, т. 14, с. 8], а «розлогії а рідкії корчі ялівцю, обнизані напереміну то зеленими, то темно-синявими, то чорними ягодами, понасторошували круг них, мовби для оборони, густо свої коротенькії острії шпильки» [10, т. 14, с. 8].

В оповіданні «Різуни» прочанам, що наближаються до Кальварії, здалека видно «Оливну гору з костюлом наверху. Червоною бляхою вкрита вежа горить здалека, мов кровавий клин, вбитий від землі в небо. А вся гора вкрита, неначе різнобарвними мурашками, тисячами й тисячами побожних прочан. А далі поза тим чорніється великий карпатський ліс, покриваючи ще вищі гори, і відтам пливе важка, понура хмара, але не може притемнити того блиску, що сяє від святого, відпустового місця» [10, т. 21, с. 206]. Такий колоритний настроєвий опис виконує крім суто зображальної, ще й іншу функцію — увиразнює особливо-урочистий настрій паломників. І всю цю релігійну атмосферу пісилює картина сходу сонця в горах: «Сонце тільки що зачинало сходити, коли ми вийшли з лісу. Долини були заповнені млою, а верхи гір вирізувалися з неї, мов острови. Кальварійський костюл увесь горів у рожевім світлі, а його вікна сипали золоте проміння, мов довгі золоті нитки, що цілими в'язанками вибігали з шибок і губилися десь у безмежному блакитному просторі. Віяло раннім холодом, відкись несло димом. Унизу, захована в млі, ревла худоба, яку гонили на пашу. Ми йшли, хрестячися та шепчучи молитви» [10, т. 21, с. 211]. Цікаво також, що обсерватор цього пейзажу звертає свій погляд в першу чергу до неба, ніби на хвильку відривається від земної суєти, тому й домінують в описі собору повітряні атрибутиви (рожеве світло, золоте проміння, блакитний простір).

Загалом, Франкові зображально-описові гірські краєвиди пов'язані із персонажним колом («не випадкові»), індивідуалізовані (не узагальнені), вони максимально «звучать», «пахнуть», торкають наш зір розмаїтістю барв, ліній, тонів, руху, вони мають своє «обличчя», найчастіше тільки фрагментарно окреслене такими деталями, як наявність / відсутність лісового покриву: зосібна, гори із оповідання «Ярмарок у Смержу» «пишаються ще в своїх темно-зелених лісових плащах, а інші стоять, мов сироти, позбавлені лісів та покриті декуди мізерною вівсяною ріллею, а декуди рідкими корчами, пасовиськами, а то й голим шутром та камінням» [10, т. 19, с. 342]; «верхи їх світять безлісними полонинами, що мріють, мов сіро-зелені плями на темному тлі» або ж покриті «чорним смерековим лісом» («Цигани») [10, т. 16, с. 155]; порослі «буйними, не винищеними ще лісами» («Гава і Вовкун») [10, т. 18, с. 164], темними смерековими «борами» («Петрії і Довбушуки») [10, т. 14, с. 60] та мохом [10, т. 18, с. 394].

Якщо поглянути на пейзажистику Франка, то можна помітити, що поруч із фольклорно-міфологічною та реалістично-описовою візією гір фігурує у його прозі чимало імпресіоністичних гірських краєвидів та образів, що за своєю природою є водночас зображально-живописними та виражальними. Це пейзажні описи із оповідання «Гава і Вовкун» та оповідання «На лоні природи» (що первісно були задумані як частини роману «Не спитавши броду»). На прикладі цих творів чітко простежується, як суто реалістична манера оповіді плавно доповнюється імпресіоністичними елементами. Функціональною стає їхня колірна гама. Це суміш темно-зеленого кольору лісового покриву: «нижчих і вищих верхів, то порослих буйними, не винищеними ще лісами, то рябих стадами овець, волів та коров, що, немов різнобарвні зернята фасолі, пересипалися та мішалися по відлогих темно-зелених скатертях» [12, с. 164], синьої памороки та ясно-зеленого кольору полонин: «високі гори довкола, покриті чорним смерековим лісом, немов дрimalи на спеці, дихаючи гарячим смоляним запахом. Село оддалік тонуло в якійсь синій памороці. <...> На верхах гір, лисих та ясно-зелених, пестрим рядом порозкидалися турми овець» [12, с. 155]. Тут немає якогось колористичного підтексту чи штучної гри кольорів. У такому ж руслі подано в цих творах і реалістичні полонинські пейзажі-імпресії, візуальна зримість яких досягається через компонування запахів та звуків.

Та найбільше нагадують імпресіоністичні полотна (і мистецькі, й літературні), де природа постає у незвичному ракурсі, в усій мінливості та багатобарвності панорамні вранішні динамічні сонячні гірські пейзажі в незакінченому романі «Не спитавши броду» та оповіданні «Дріада».

Ці твори стали предметом особливого зацікавлення таких сучасних літературознавців, як Микола Легкий, Тетяна Лашків. На прикладі оповідання «Дріада» Тетяна Лашків аналізує імпресіоністичні засоби (живописний пейзаж, портрет та мовлення) в контексті європейської імпресіоністичної традиції [6, с. 147–150], а Микола Легкий у монографії «Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка» [7, с. 135–140], розкриваючи механізми перебігу нарацій та еволюцію різних форм художнього викладу, дотично торкається також проблем функціонування імпресіоністичного пейзажу в творах малої прози Франка.

Дослідник творчості Івана Франка в контексті розвитку літературних напрямів кінця XIX — початку XX століття Роман Голод також відзначив, що «у художніх творах Івана Франка («Лешишина челядь», «Дріада», «Під оборогом», «На лоні природи», «Щука», «Вільгельм Телль») містяться documents humains його звернення до поетики імпресіонізму, що в діалектичній єдності з теоретичним осмисленням доктрини цього літературного напрямку дало можливість письменникові цілісно впроваджувати здобутки імпресіонізму у власну творчість, а відтак і в український літературний процес» [2, с. 21].

Та тут йде мова не про імпресіоністичний стиль письменника, а скоріше про засоби, що тісно змикаються з поетикою імпресіоністичної прози та мистецтва імпресіонізму як такого, адже саме принцип асоціативності вражень (мінливих, фрагментарних та мозаїчних) тут є чи не основною категорією.

Дослідник естетики і поетики імпресіонізму в українській прозі кінця XIX — початку XX століття Юрій Кузнецов проводить чітке розрізнення таких термінів, як «імпресіоністичні засоби», «імпресіоністичний стиль» та «імпресіоністична течія». У межах нашого дослідження ми послуговуватимемось передусім терміном «імпресіоністичний засіб», що, згідно з визначенням дослідника, позначає «особливе використання найчастіше кольору, звуку, а також інших вражень, у яких втілюється естетичне ставлення письменника до зображуваної дійсності. <...> Це, скажімо, акцентування кольору, світлотіні в межах пейзажного малюнка. <...> Передача вражень від предмета, явища, це певний кут зору, під яким, сказати б, переломлюється зображуване» [5, с. 82–83].

Так, у творі «Дріада», що розглядається в контексті незакінченого роману «Не спитавши броду», письменник свідомо шукає нетипових образів природи (у пошуку найвідповіднішого місця для лінійної кліматичної станції Борис піднімається нагору) в нетиповому освітленні (обирає відповідніший для цього момент: схід сонця); ці пейзажі вражають своєю «прозорістю / повітряністю», оскільки тут функціональним стає повітряне море, сонячне світло та мла). При уважному (за словами Віктора Неборака «повільному») читанні можемо помітити, що образ ранкового туману і мли окреслений такими повітряними атрибутами: непрозорий, як молоко («Всі долини, які видно було з вершка гори, були ще завалені клубами непрозорої мряки, що внизу білілася, мов молоко» [10, т. 22, с. 104]), та срібний («Круг нього розлилось одне одностайне безмежне море срібної мряки» [10, т. 18, с. 397]), і має такі гіпоніми, як безмежне, барвисте, мглисте, пурпурове, чародійське море / серпанок. А як відомо, найбільшій майстерності у змалюванні повітря досягли імпресіоністи. Саме в їхніх творах усі мистецькі образи сприймаються крізь призму гри світлотіней та малювання повітря, яке зазвичай виконує активну функціональну роль. На полотні художника-імпресіоніста всі образи оповиті повітряним шлейфом, який має свій запах, відтінок, навіть смак.

Оскільки для імпресіонізму загалом характерна відмова від погляду на природу як об'єкт. Натомість маємо її пантеїстичне одухотворення через безпосереднє спостереження, через своєрідне «злиття» (а не порівняння, зіставлення) стану душі і стану навколишньої природи (як влучно зауважила Віра Агеєва у монографії «Українська імпресіоністична проза»), то і Борис, і дівчина-дріада («Дріада») і Густя («Не спитавши броду») зливаються із навколишньою природою не тільки візуально (Борис-Фавн; Густя-лісова царівна, «рожево-золота головка в рамці сутої зелені і з якимось зеленим продовженням, що губилося десь у зеленому тлі малюнка» [10, т. 22, с. 97]), а й душею гармоніюють з нею, вони розпливаються у хвилини тихої обсервації у природі, сприймають її не зором, а слухом. Таке суб'єктивно-

імпресіоністичне персонажне сприйняття природи відтворено у незакінченому романі «Не спитавши броду». Ожививши в душі персонажа поетичну струну, вона перетворилась для Тоня із об'єкта колекціонування на предмет захоплення, спостереження, на своєрідний «романтичний словник почуттів» (за влучним висловом Лариси Будагової). «Він, переставши ловити та настролювати на шпильки комах та метеликів, переставши засушувати цвіти, любив не раз цілими годинами лежати на високих берегах Сяну серед цвітів і придивлятися безконечному рухові та життю в природі, вслухуватися в її безконечну, а так гармонійну пісню» [10, т. 18, с. 329] і «все те, що він підглянув і підслухав, лежачи годинами серед цвітучої луки або над берегом Сяну під палаючим промінням сонця або під легким літнім дощиком, чи то блукаючи по лісах» [10, т. 18, с. 330], зливаючись із враженнями від поезії Ніколая Ленау, творило могутній матеріал для роботи його багатой фантазії. Живі брази природи і «строфи поезії були для нього немов дзвіночками, що, раз задзвенівши, викликали безконечні ряди виображень, котрі проносились вихром, зливались, комбінувались і наповнювали душу якимись неказаними солодощами, якоюсь тугою і резигнацією, котрої цілей і причин і дослідити годі» [10, т. 18, с. 330]. Проте персонаж не просто шукає в природі матеріал для власної творчості та мрій, не служить вона для нього і психо-емоційним подразником чи відповідником його душевного стану. Тут Тоньо розпливається в природі, а вона, через зовнішні враження, — в ньому: «В таких хвилях йому здавалося, що вся його істота, всіми порами насичається якимсь чудовим блиском, таємними а чаруючими звуками і що ті блиски та звуки не гинуть в нім, не розпливаються, а живуть, носяться в крові, бігають по нервах, немов якісь самостійні, живі і свідущі істоти, що все нутро його заселене ними, що весь він ясніє в темноті, дзвенить серед тиші» [10, т. 18, с. 329]. Таке сприйняття природи і наблизило Тоня до поезії Ніколая Ленау, котрий «на довший час притяг, причарував його до себе» [10, т. 18, с. 329]. Його наскрізь оригінальна вдача та «глибоке розуміння природи як живої частини власного я, а радше розуміння власного я, тонучого в природі, живучого в ній і з нею, близько, нерозривно, та безмірна повна життя напівсонного, а напівдійсного, яка видніється в природі крізь ту поезію, мов через чародійську, все оживляючу призму, — все те глибоко вразило чутку душу молодого хлопця, і то тим дужче, бо застало в ній вже готову любов до природи і чималий запас живої обсервації» [10, т. 18, с. 329].

Тому можна навіть говорити про особливе світосприймання Франкових персонажів-синестетів, про їхнє уважне, гостре та проникливе вчування в безкінечну гармонійну пісню природи, в її рухи, барви, запахи. Це не просте рецепторне сприймання, це сприймання навколишнього світу всією істотою, всіма порами. Його персонажі пропускають все через свою душу, як пересохла губка всмоктують всіма рецепторами одразу різнобарвні пейзажні елементи і отримують таким чином одночасно не лише візуальний малюнок, а й звуковий та нюховий. Таке новаторське сприйняття звуку і кольору, безперечно, не характерне для прози Франкових попередників (які обмежувалися переважно об'єктивно фіксованими пейзажними картинами).

Тож, гори та гірські краєвиди, що займають значну частину мистецького полотна роману «Не спитавши броду» та оповідання «Дріада», не лише з точки зору поетики нагадують світло-повітряно-кolorистично багаті картини імпресіоністів, списані безпосередньо в пленері, а й моделюють новий спосіб суб'єктивно-персонажного сприйняття навколишнього світу — зливання чи вливання в природу.

Характерно також, що динамічні, настроєві, пов'язані із персонажним колом, індивідуалізовані, гірські пейзажі прозового універсаму Франка загалом синтезували в собі романтично-реалістичні (зображальні та зображально-виражальні) засоби пейзажистики його попередників та суб'єктивно-психологічно-імпресіоністичну (виражальну) манеру творення пейзажів представників «нової генерації».

#### Література:

1. Войтюк А. Франко — майстер пейзажу / Войтюк А. // Українське літературознавство. — 1969. — Вип. 7. — С. 124–128.
2. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX — початку XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д. філол. наук : 10.01.01. — українська література / Роман Голод. — Львів, 2006. — 37 с.

3. Демчук Н. Пейзаж у прозі Т. Шевченка (мікропоетика опису в системі екстервентного психологічного аналізу) / Наталія Демчук. — Львів : Літопис, 1999. — 46 с.
4. Міфопоетичні образи в художньому світі І. Франка (ейдологічні нариси) / [Дронь К., Швець А., Тихолоз Б., Тихолоз Н.]. — Львів : Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2007. — 334 с. — («Франкознавча серія», вип. 11).
5. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — початку XX століття: Проблеми естетики і поетики / Юрій Кузнецов — К. : Зодіак. — ЕКО, 1995. — 303 с.
6. Лашків Т. Поетика імпресіонізму у творі І. Франка «Дріада» / Тетяна Лашків // Дзвін. — 2002. — № 5/6. — С. 147–150.
7. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка / Микола Легкий — Львів : Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1999. — 154 с. — («Франкознавча серія», вип. 2).
8. Рудницький М. Пейзаж у художній прозі І. Франка / Рудницький М. // Українське літературознавство. — 1984. — Вип. 42. — С. 85–91.
9. Словник символів [Електронний ресурс] / О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко, Г. І. Потапенко, В. В. Куйбіда, В. П. Коцур, Л. Е. Довбня та ін. // Народознавство, 1997. — 156 с. — Режим доступу до словн. : [http://ukrlife.org/main/evshan/symbol\\_j.htm](http://ukrlife.org/main/evshan/symbol_j.htm).
10. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. — К. : Наукова думка, 1976–1986.
11. Kowalczykowska A. Pejzaż romantyczny / Alina Kowalczykowska. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1982. — 486 s.

### Poetics of Mountain Landscapes of Ivan Franko's Prose Universe

The author of the article analyzes romantic (folk and mythological), realist and impressionistic mountain images and landscapes on the basis of Ivan Franko's prose poetics and semantics. The locus of mountain has been investigated in the relations with psychological, mythopoetical, moral and ethical aspects of Ivan Franko's prose universe. Special attention is paid to such notions as pictorial and psychological landscape.

УДК 821.161.2.09

*Галина Левченко (Житомир)*

## «ПРОМЕТЕЇВСЬКИЙ КОМПЛЕКС» У ЛІРИЦІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ПСИХОБІОГРАФІЧНІ Й МІФОЛОГІЧНІ ВИТОКИ І КОНТЕКСТИ

Згідно з давньогрецькими міфами, титан Прометей не лише викрав у богів вогонь, навчив людей різним ремеслам, але й згідно з одним аттичним переказом про божество гончарів — Прометея — він постає антропологом (скульптором-творцем) людини. Іскри від Прометеевого вогню — дари духовного життя: таланти, почуття, мислення. Світоглядно-психологічний комплекс уявлень та понять, пов'язаних із образом Прометея, виявляється у пошані до певних матеріальних і духовних цінностей, здобутих для поліпшення людського добробуту. Гастон Башляр у книзі «Психоаналіз вогню і фантазії» пропонує визначати підгрунтя комплексу Прометея в художній творчості як «сукупність спонук, через які ми прагнемо дорівнятися у знаннях до наших батьків, а після того перевершити його. ...Комплекс Прометея — це Едіпів комплекс розумового життя» [2]. Аналізуючи психотипи Прометея й Епіметея у творі Карла Шпіттелера, Карл Юнг робить висновок, що «Прометей являє риси, властиві інтровертному характеру. Він являє собою образ інтровертної людини, вірної своєму внутрішньому світу, своїй душі» [12, с. 195]. Прометей беззастережно віддається своїй душі, таємничій метафізичній сутності, джерелу вічних образів і символів — тій функції, що творить відношення до внутрішнього світу. Прометей приносить їй у жертву своє індивідуальне Его, витісняючи всі тенденції пристосування до зовнішнього світу.