

УДК 821.161.2-3.09“18/19” І. Франко:7.047

## ПСИХОЛОГІЗМ ЯК ВАЖЛИВА ОЗНАКА ПРОЗОВИХ ПЕЙЗАЖІВ ІВАНА ФРАНКА

Марія ЛАПІЙ

*Інститут Івана Франка НАН України,  
вул. Драгоманова, 15, Львів, Україна, 79000,  
e-mail: volodyalapiy@gmail.com*

Висвітлено проблему психологізму (виражальності) прозових пейзажів І. Франка. З цього погляду виокремлено та проаналізовано пейзаж-паралель, пейзаж-проекцію та характеротворчий пейзажі, з'ясовано їхню семантику й поетику.

*Ключові слова:* пейзаж (зображальний та виражальний пейзажі, пейзаж-паралель, проекція, пейзаж душі, характеротворчий), асоціативний портрет, художній психологізм.

Існує чимало підходів до характеристики пейзажів загалом та пейзажів Івана Франка зокрема. Різні дослідники беруть за основу відмінні критерії, починаючи від структурного, композиційного, стилістичного і так аж до функціонально-рольового.

Та ми зупинимося на характеристиці прозових пейзажів І. Франка в аспекті їхньої виражальності, тобто психологізму. Це дасть змогу побачити динамічність пошуку Франка-пейзажиста, який поруч із зображально-інформативними описами природи, вводив у текстову тканину своїх творів функціональні психологізовані пейзажі.

Власне тему психологізму<sup>1</sup> Франкової пейзажистики дотично порушували такі франкознавці, як Адам Войтюк, Зенон Гузар, Лариса Каневська, пропонуючи свою термінологію та класифікацію. Зокрема, Адам Войтюк розрізняв зображальні й виражальні пейзажі, а Лариса Каневська диференціювала в окрему групу **пейзаж-проекцію**, «вжитий із метою відтворення ситуативного психічного стану героя (хвилювання, зворушення, меланхолія) і **пейзаж характеротворчий**, який додатково увиразнює (у взаємодії з іншими засобами) перманентну психологічну сутність персонажів» [6, с. 12]. За спостереженнями дослідниці, «хронологічно раніше у романах Франка виявлено перший, який витокками сягає ще фольклорної поетики і в підґрунті містить *психологічний паралелізм*. Другий же різновид пейзажу – пейзаж як засіб психологічної характеристики героя – кваліфіковано як індивідуально-авторський винахід, що його вперше вжито в романі “Борислав сміється”» [6, с. 12].

Відштовхуючись від запропонованих класифікацій психологізованих пейзажів Франкової прози та використовуючи безпосередньо тексти самого письменника, розрізняємо пейзажі-**паралелі**, **проекції** та **характеротворчі**.

---

<sup>1</sup> Тут вживається термін психологізм як синонім до терміна виражальність.

Безперечно, **пейзаж-паралель** значно програє пейзажу-проекції та характеротворчому в плані вираження, психологізму. У ньому переважно акцентований якийсь один аспект. Психо-емоційний стан персонажа *порівнюється* зі станом природи за принципом гармонії, суголосності чи контрасту. Наприклад, у романі «Петрії і Довбушуки» за принципом співзвучності подано ідилічний пейзаж-паралель до душевного стану Ісаака: «ясно, тепло і весело сяло сонце праведне на синім, глибокім, як душа людська, небозводі. Ясно, тепло і весело було в душі Ісаака, – він свobodно і радо поглядав по окресності. Кілько надій на ліпшу будучність усміхалось до нього, виступаючи із незміримої глибини його душевного світу, з тихими, щасливими лицами» [7, т. 14, с. 148].

Різномасштабнішу конотацію несе полуденний пейзаж-паралель із оповідання «Лесихина челядь», де у фрагментарному, проте максимально змістовному пейзажі, криється завуальований авторський засіб контрасту: ідилія в природі – антиїдилія в житті, на його тлі через психологізовані порівняння оприявнюється мотив безвиході (при чому в кожного персонажа він має свою модифікацію: грошова – для Лесихи; сімейна – для її невістки Анни; молодеча – для Горпини) та нужденної праці: «Уже сонце геть-геть підійшло. <...> Сонце жарило, з лиць котився піт. Сверщики цвіркали голосно та проникливо. Здавалося, що їх голос лунає десь глибоко під землею і впадає до вуха, мов острій кремінний пісок. Окрім сверщиків, усе затихло, все поховалося в тінь перед палючим сонячним промінням. Лиш люди, пани сотворіння, мучаться тоді, коли спочиває природа» [7, т. 14, с. 259–260].

Іноді пейзаж-паралель підсилює певні драматичні моменти у творі, виявляє душевну порожнечу та сірість персонажа (оповідання «Цигани»), плавно переходячи в пейзаж душі: «А всюди довкола порозсідалися гори, покриті чорним смерековим лісом; тільки де-не-де верхи їх світять безлісними полонинами, що мріють, мов сіро-зелені плями на темному тлі. Пусто і сумно в осінню днину коло скали, тільки хвилі Стрия ревуть і розбиваються о щербате каміння. *Пусто і сумно було також в душі жандарма, що в сльотаву осінню днину йшов стежкою понад рікою*» [7, т. 16, с. 155], несучи вже четвертий рік собаку службу в горах. Загалом, його постать та вся його внутрішня суть зливається із образом цієї жорстокої примхливої природи.

**Пейзажі-проекції**, в яких проектується певні емоції, хвилові настрої та почуття на пейзаж, більше психологізуються, поглиблюється їхня виражальність, посилюється антропоцентризм. Назагал змінюється ракурс бачення: письменника цікавить більше те, що діється всередині персонажа у переломно-кульмінаційний момент (інтровертний психологізм), ніж те, що навколо нього. На перший план І. Франко виводив окремо акцентовані пейзажні образи, що увиразнюють (чи, точніше, оголюють) риси персонажного портрета зсередини. Наприклад, фрагменти сумного болотяного пейзажу (і такого ж внутрішньо-духового) епізодично подибуємо у Франковій повісті «*Voа constrictor*»: був сумний осінній день, коли Германа Гольдкремера, зовсім беззахисного, розбитого та осиротілого випустили зі шпиталю, а навколишня болотяна природа змодельовала простір його безнадії. І не можна було вже провести чітку межу, яка б відділила зовнішню болотяну осінь від такої ж внутрішньої.

Промовисті, читабельні і внутрішньо сюжетні пейзажі-проекції наявні у повісті «Основи суспільності», де на мальовничу нічну природу спроектовані почуття тривоги, страху, навіть дикого перестраха персонажів-злочинців та випадкових свідків, а їхніми емоціями пейзаж казкової ночі психологізується, фрагментується, динамізується (оживлюється), символізується та навіть міфологізується, стає поліфункціональним та полісемантичним.

Композиційно психологізований нічний та вранішній пейзажі повісті цементують першу та другу частини твору і таким способом виконують окремо відведену їм роль. Перша частина, в якій оповідається про зародження, розгортання і кульмінацію (виконання) злодіянь та інтригу у торецькому дворі пані Олімпії логічно закінчується фрагментарним описом нічної природи, що, ставши свідком реалізації злочинних замислів, тепер зачалася, напружилась і з нетерпінням чекає моменту демаскування. Тут ніч, «як добрий режисер, дбає не тільки про зміст штуки, але також про декорації і костюми» [7, т. 19, с. 300], а мовчазливі, перелякані, напівсвідомі актори грають страшну кроваву драму і роблять усе, що треба, щоб її зав'язкою підготувати невідому їм розв'язку.

Про те, що нічний пейзаж у цьому творі є маскувальною декорацією, свідчить і той факт, що під його покровом персонажі *переховуються* (іншими словами *маскуються*) від: тіней минулого (щовечора пані Олімпія ховається від напливу моторошних сюрреалістичних вражень у садку), від людського осуду (Гадина з Параскою, що здибаються таємно; Марта, що краде картоплю, аби прогодувати голодних дітей), поліції (Цвях, що втікає із криміналу, та паничі, котрі після згнєблення Маланки чимдуж мчать до Львова) тощо.

Отже, перша (але далеко не основна) функція нічного пейзажу «Основа суспільності» – *маскувальна*, у творі вона в'яжеться зі злочинно-мортальною семантикою. Однак завуальована природа – це не пасивна декорація, під покровом якої розгортаються події. Тут її роль дещо відмінна.

Йдеться про ніч як гострий збудник психо-емоційних переживань персонажів, що опинилися в екстремальній ситуації (на вістрі екстрему). Це *ніч-свідок*, *ніч як темний бік людської душі*, *ніч-чарівниця (демон)*, що тисячами таємних очей слідить за кожним кроком Франкових персонажів, «зазирає їм у очі, в руки, в пазуху, в саму глибину душі»; це також *ніч-режисер*, що «любить дразнити людей, підбудувати їх фантазію і заповнювати її тисячними уросеними страхіттями, більшими і страшнішими від дійсної дійсності» [7, т. 19, с. 300]. Адже «не новина їй людські злочини, людські терпіння, людська тривога, та проте вона любить такі сцени, розсипає всі свої багаті чари, щоб додати таким сценам якнайбільше дикої поезії, проймаючого жаху» [7, т. 19, с. 300].

Тож, як бачимо, *психологізм* – це домінуюча риса цього пейзажу, з якої випливають всі інші (маскувальна, ігрова).

Момент гри наявний через недомовленість, інтригу, підглядання та підслуховування, промовисті натяки, фрагментарні слухові та зорові ефекти тощо. А оскільки виражальний момент цього ліризованого нічного пейзажу пов'язаний із кримінальною семантикою, то й кожен образ, що «заселяє» нічний простір, глибоко символічний: *очі* (як дзеркало людської душі; щоправда, тут воно відтінює темний, нічний її бік); *свічка*

(чиєсь життя, що догорає/згасає); *сова* (як «птах ночі», має репутацію зловісного птаха, – це символ усього темного, похмурого і в фізичному, й у моральному значеннях); *соловейко*, який ні про що не здогадується і виспіває оди прекрасній природі.

Акустика в цьому творі особливо функціональна. Письменник, наповнюючи свій пейзаж поліфонією звуків, змодельовав через слухові образи – зорові, нагнітаючи таким способом інтригу й моделюючи та оприявнюючи непривабливу картину численних злодіянь у торецькому дворі, союзником і свідком якого була демонізована й антропоморфізована ніч. Спочатку чуються нічні «таємничі *шепти*, незрозумілі а такі страшні, що їх кров від них ледом стинається, воля чується немірною, вся душа, мов тростина від вітру, хилиться за подувом таємного фаталізму» [7, т. 19, с. 300], *глибокі стогнання*, що «проносяться мов десь із-під землі і потрясають не тільки душею людською, але, здається, й основами всієї природи» [7, т. 19, с. 300], до цього долучається *совиний «пролазливий регіт»* [7, т. 19, с. 301], *щебет соловейка* та, врешті решт, – *дикі тони глухого стогнання та харчання з кімнати*. Безладний потік звуків, пропущений через збуджену свідомість персонажів, моделює перед ними непривабливу картину злочину.

Ще однією ознакою цього нічного пейзажу є його *дієвість*. Ефект оживлення картин природи досягається за допомогою *антропоморфізації* й акцентовано вже з перших слів опису: «А стара чарівниця-ніч бачила все те, чула все те, бачила й чула ще далеко більше» [7, т. 19, с. 300] – та доповнено такими лексемами, як любити, розсипати, дразнити, підбуджувати, заповнювати, дбати, слідити, зазірати, шептати.

Однак персоніфікована чарівниця-ніч в «Основах суспільності» дуже мало має спільного зі своєю казковою посестрою. І відрізняє їх, головню, не спосіб зображення, а функціонально-рольова відмінність. Ефект казковості – це лише перше враження (маска, яку надіває сама природа: зовні чарівна, а всередині – темна та глибока), насправді за мальовничою декорацією нічної літньої природи криються далеко не суголосні людські замисли та вчинки.

З поетикального боку І. Франко тонко та добірно змалював ритм ночі, всю її чарівність та таємничість. Пейзаж густо всіяний витонченими, добірними образами природи (так, розсипані золоті зернятка, що звільна, обережно літали довкола – «се палахкотіли часті на торських багновинах блудні огники» [7, т. 19, с. 294–295]; незлічими свічечки – це зорі, котрі позапалювала ніч, щоби показати, яка вона темна, глибока й густа; роса – це жменя золотого піску, киненого в простір, або ж дрібний (грубий кришталевий) горох, що тихо-тихо падав «на трави, на листки, на квітки, чіпляючись острих їх кінчиків, сточуючись у глибину їх барвистих чашечок, роздроблюючись на дрібнесенькі перли на шовкових волосочках, що встелювали листя деяких рослин, тут і там важко, чутно спадаючи з високого дерева вниз і вдаряючись о широку плахту лопуха» [7, т. 19, с. 294–295], тут навіть холод – ніжний та такий проймаючий, що, «здається, й старі дуби та липи почули його і стрепехнули своїми коронами так, що з них тисячі перел посипалися вниз» [7, т. 19, с. 295].

Настрійовість цього нічного пейзажу моделюється з допомогою *порівнянь та розгорнутих метафор*: зосібна тумани «стояли недвижно, мов незлічими полки, готові в

*далекий похід*» [7, т. 19, с. 294]; колосисті лани жита і пшениці, похилившись з легким шелестом під долонею чарівниці-ночі, «піднеслися вгору, випростувалися і стали тихо, недвижно, насторожившись, немов заперли в собі дух і слухають, що далі буде» [7, т. 19, с. 294]; «замовкли соловії в гушавинах, вітер притаївся, так що чути було тихе капання роси, немов із соток очей мірно та ненастанно капали незримі сльози. Десь-не-десь пролетів чорний жук, бринячи протяжно та меланхолійно, мов далекий відгомін якоїсь журливої думки» [7, т. 19, с. 295]; «стара чарівниця стрепенулася, – і по всій природі пройшла тиха дрож» [7, т. 19, с. 295]. На акцентовані образи спроектовано почуття страху.

Імпресіоністичними мазками, ніби об'єктивом камери, вихоплюючи з п'ятьми окремих обриси, звуки природи та людські, письменник створив драматичну ситуацію тривоги, очікування, передчуття, що реалізується вже з самого початку другої частини повісті. Позаяк нічний психологізований пейзаж-проекцію ми означили як маскувальний, то вранішній пейзаж-заспів другої частини повісті можемо сміливо назвати демаскувальним. Як і в першому випадку, тут ідеться про антропоморфізований (через образ сонця-месника) дієвий опис природи. Такого типу пейзажу вимагала першочергово логіка сюжету. Адже друга частина повісті нитка за ниткою розкручує заплутаний клубок змов та інтриг. Усе таємне стає явним. Метафоричним демаскатором тут стає праведне сонце, яке «чуло, що щось недобре скоїлось на землі, і скоро тільки раз зирнуло на землю, на торецький двір, у вікно офіцини, то в тій же хвилі мало охоту відвернутися і з докором люблячої та строгої матері буркнуло до дочки-землі: – Ага! Ти вже знов!» [7, т. 19, с. 303]. Момент власне демаскування розкрито в наскрізь окличному монолозі праведного судді: «– Гей, мої золоті промені! Далі наперед! Січть отсю мглу! Коліть її! Прошибайте наскрізь! Не дайте їй своїм серпанком заслонювати правду! Не дайте їй допомагати до заховання злого діла! Все вияснійте, все виводіть на світ божий! Нехай дарма люди звать мене праведним сонцем! Хочу бути праведним і не дати неправді з укриття панувати над світом!» [7, т. 19, с. 303].

Тут метафори та порівняння стають ще більше психологізованими, висхідною лінією посилюється відчуття тривоги: «була якась така тиша, така врочиста повага на землі і в повітрі, щось таке невидиме, невловиме та чутке і могоче тремтіло в природі, мов німа тривога перед приходом грізного судді» [7, т. 19, с. 302], згусток людських емоцій розпливається в природі: «тривога сірою мрякою повзла низом-низом, захипувала щораз більше простору, холодом віяла супроти пречистого, безхмарного неба, немов силкувалась і там здобути собі місце» [7, т. 19, с. 302]. Це опис-проекція, що охоплює час до сходу сонця, а опісля картина різко змінюється: «вже холодна мряка почала рватися, шматкуватися на лиці землі, мов старий пошарпаний серпанок. Глибоке зітхання встиду і болю підняло груди землі, затремтіло в цілій природі, стрепенуло всякою живою душею. *Потягло чимсь прикрим, душиним, мов запах теплої крові*» [7, т. 19, с. 303].

Почуття тривоги, що з посиленою інтенсивністю поширювалося в природі (проектувалося на неї), перейшло у відчуття стиду і болю з присмаком теплої крові (своєрідний пуант, точка найвищої напруги), після чого слідує логічна розв'язка (розкриття нічних злочинів).

Отже, за допомогою витончених психологізованих метафор і порівнянь висвітлено загальний загострено драматичний психо-емоційний тон повісті.

У цьому творі поетичний, настроєвий, психологізований нічний та вранішній пейзажі-проекції за допомогою антропоморфізації виконують роль маскувальну (маскувальник – чарівниця-ніч) та демаскувальну (демаскатор – праведне сонце), а якщо заглянути ще глибше, з погляду міфопоетики, то тут боротьба ночі з днем прочитується як зіткнення темних і світлих первнів у людській душі (одвічна боротьба Добра і Зла).

Із зовнішнього боку психологізовані пейзажі-проекції, ніби яскраві плями на тлі Франкової зображально-інформативної пейзажистики, – ліризовані, ритмізовані, подекуди антропоморфізовані, усіяні добірними колористичними, звуковими деталями, порівняннями та настроєвими метафорами.

Однак головне тут не форма, а зміст, функціональність цих описів. Послугувався письменник ними вибірково, лише з певною метою (намагався розкрити та акцентувати якісь гостродраматичні, кульмінаційні моменти в житті персонажів, що опинилися в екстремальній ситуації, часто забарвленій гострокримінальним мотивом, зображував на їх тлі людину в переломні, за Ларисою Каневською, «загострено-критичні моменти життя (стани душевного розпачу, безвиході, внутрішньої конфліктності, моральної кризи, останніх годин перед самогубством тощо), що виявляє типологічну близькість до принципів психологічного зображення людини Ф. Достоевським» [6, с. 7]).

Мальовничі гірські красвиди передають усі найтонші нюанси переживань закоханого Бориса із «Не спитавши броду», простір зимової природи моделює розпач капітана Ангаровича із «Для домашнього огнища», а осінньої – меланхолію Євгена Рафаловича із «Перехресних стежок».

А на прикладі нічних пейзажів із повісті «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Воа constrictor», «Великий шум», оповідання «Рубач» видно, як змодельовано ситуацію очікування, тривоги, злочину, втечі тощо. У цих випадках загальна психо-емоційна атмосфера (тонація) творів проектується на картини нічної природи.

Подекуди пейзажі-проекції подані тільки фрагментарно, щоб через окремі образи (вихоплені з натури імпресіоністичним пензлем) зробити хірургічний розріз душі персонажа. Через образ такої «зловіщо тихої і глухої [різдвяної. – М. Л.] ночі» [7, т. 22, с. 311], що затаїлася за вікном помешкання пана Суботи із повісті «Великий шум», виймаються всі скелети із шафи. У цьому творі це містично-демонічний хронос: ритмічне стукання *чийогось* серця; кроваве око на білій дорозі (дорога – наративне ядро, магнетичний центр оповіді); беззвучна чорна бричка; чорні коні-кати тощо. Тут нічний простір заселяється сюрреалістичними видами стривоженої за долю дочки уяви персонажа, втрачається відчуття реальності, тобто образ ночі із цього твору, – це суб'єктивно-персонажне її сприйняття, при чому особливо гостре та нервово, навіть дещо подібне до божевілля (як у випадку з пані Олімпією з «Основ суспільності»). Споріднює цих персонажів і ситуація, в якій вони опинилися, – безнадійне очікування.

Як час тривоги/марення/втечі та вбивств з'являється образ нічної природи у повісті «Воа constrictor». Тут холодна зимова ніч стала в житті Германа Гольдкремера пороговим (межовим) етапом, відділивши назавжди ідилічний час проживання у Губичах від

часу його дальшого блукання. Саме однієї такої тривожної ночі знайшли у снігових заметах випадкові подорожні смертельно пораненого Іщика – його опікуна і покровителя, такої ж холодно-звільної та п'яно-тривожної ночі мало не загинув центральний персонаж од рук свого сина Готліба.

Опівнічний простір Борислава у цьому творі – це також локус блукання і втечі од власного сумління. Саме вночі активізуються різні жахіття, збурені роботою підсвідомості. Тому в «страшній хвилі найбільшого збурення духового, найбільшої тривоги, найтяжчого сердечного болю» [7, т. 14, с. 433] Герман тікає зі свого дому (що втратив для нього значення сакрального місця) на відкритий простір бориславських болотяних вулиць. Те, що відкрилося перед його очима, – це нечіткі обриси прозорчастих хмар-клубків, шматок темного, глибокого дна неба «з блискотячими звіздами» [7, т. 14, с. 435]; чорні сугробы та холодний вітер. Такі непривітні нічні картини у хвилини душевного потрясіння підштовхують персонажа до втечі – так само, як капітана Ангаровича (із роману «Для домашнього огнища»). Оголеність природи передає оголеність душі.

Вдячним матеріалом для аналізу з погляду психологізму є також нічний пейзаж-проекція, що супроводжує Юру Шикманюка (повість «Як Юра Шикманюк брів Черемош») під час зародження, визрівання та на межі реалізації його злочинного плану. Три різновиди вечірнього пейзажу відповідають трьом етапам реалізації злочину (точніше трьом психо-емоційним станам Юри), а оскільки тут план зображення зміщено із зовнішнього на внутрішній (портрет персонажа ніби висвітлюється лампою зсередини), то антропоцентризм пейзажу буде його основною ознакою. На пейзаж виплескуються різні емоції й відчуття.

Уже на першій сторінці повісті натрапляємо на червоний, як кров «шматочок заходового неба» [7, т. 21, с. 424], що відкрився перед Юриним кругозором після глибокого, важкого сну. Цей фрагментарний пейзаж фокусує увагу на *передчутті* чогось такого ж кривавого (кривава пейзажна гама неодноразово у Франковій прозі несе в собі мортально-злочинну семантику).

Вже пізніше, під час *розгортання душевної драми (боротьби) персонажа* з'являється вечірній понурий заходовий пейзаж, доповнений образами холодного вітру, шуму Черемоша, густої пелени мряки, диму, смертельного голосу трембіти<sup>1</sup>. Тут кожен звук та колористичний відтінок є функціональним і фігурує як елемент глибокого розкриття/розрізу Юриного образу: «Я буду для нього карою божою» [7, т. 21, с. 441], – доходить висновку збентежений чоловік, а навколо красномовно увиразнюють його психопортрет *сутінки, віковічні смереки-птахи* та «*кривава заграва*, що розтілівшися на заході, обхопила була все небо, починала звільна погасати, бліднути <...> і лиш деде огнистими платами висіла на хмарах та палала *пурпуровою пожежею* на снігових шпильях далекої Чорногори» [7, т. 21, с. 440].

<sup>1</sup> Загалом, вечірній/заходовий пейзаж, забарвлений червоними тонами, є хроносом і топосом меланхолії, спогадів та медитації. Це пейзаж депресивний, холодний, тривожний, його атрибути: криваво-червона заграва, сива пара або клуби диму, сутінь, холодні тони та розмиті лінії, хоча епізодично трапляється і розмаїтий, барвистий, гармонійний, затишний вечірній малюнок.

Третій етап душевної революції (що завершується твердим наміром убити ворога, про що красномовно свідчить акцентуований образ сокири) сягає свого апогею опівночі. У слабому смерку пізнього вечора серед безлюдної полонини «Юра йшов неначе вузькою кладкою, завішеною між темним, ще лиш декуди рум'янцем відтіненим небом і далеко темнішою безоднею» [7, т. 21, с. 441]. Між кривавим гріхом і прощенням, на межі (на кладці) балансує Юра Шикманюк, а пейзаж тут оприявнює та акцентує вічну проблему вибору між Добром і Злом (між небом і безоднею) і вечір, як хронос визрівання злочинного замислу, плавно переходить у ніч – час його реалізації. У поле зору автора також потрапила дика стихія Черемоша (його бистрі, холодні темно-зелені та зелено-скляні хвилі, що глухо воркотали, шуміли, стогнали), що на нічному фоні непроглядної мряки додає опівнічному пейзажу міфологічного відтінку, експресивності, динамізму та психологізму.

Отож, динамічний психопортрет Юри Шикманюка змодельовано за допомогою психологізованого пейзажу-проекції у різних модифікаціях (вечірній, нічний, опівнічний).

На простір осінньої природи проектується меланхолія Євгена Рафаловича із «Перехресних стежок». Тут маємо досить похмурий пейзажний малюнок, меланхолійний, сентиментальний (елегійний), що є елементом зовнішнього та внутрішнього персонажного простору і діє заспокійливо-знеболювально. Осінній пейзаж, котрий у романі втілений в образах суворой природи (ослизла дорога, мряка, пусте поле, тиша), завдяки монотонній ритмічності створює емоційно закрите ностальгійне тло філософських роздумів, спогадів-ретроспекцій, безмежної меланхолії та зневіри у мріях, ідеалі й коханні, а його атрибути (мряка, туман, обпале листя) стають означниками емоційно-настроевого пейзажу душі Євгена Рафаловича: «Ходить осінь по долині і снує свої сіті. Обснувала димами гори, заповнила мрякою яри, потяглася сірою курявою за течією рік і потоків, вішається по гілляках дерев, суне туманами по шляхах, облягає цілими таборами села, досягає бовдурами до неба. Під її дотиком тихнуть голоси, співи та викрики, жовкне листя, стулюються чашки немногих запізвених квіток і *серце корчиться з болю і жалю за минулим. Вона закриває перспективи, відбирає ясність, оживлює сумніви та знеохоту.* Євгенію здається, що її головне джерело в його серці. Так добре відповідає весь сірий, мокрий, тісний та холодний кругозір настроєві його душі» [7, т. 20, с. 286].

Ефект створення такого психо-емоційного тону досягається за допомогою «витончених сугестивних засобів: алітерації, яка імітує притишений шепіт, і протяжних зітхань-асонансів (“*ходить осінь по долині і снує свої сіті*” – “*холодні осінні тумани клубочать угорі і спускають на землю мокрі коси*”), емоційно та кольорово забарвленої лексики, ритмізованого синтаксису (короткі фрази; ампліфікаційне і градаційне нагромадження однорідних компонентів; теперішній час викладу, який передає тривалість незавершеної дії, що одноманітно повторюється й поволі завмирає, наближаючись до стану стагнації), засобів метафоричного мовлення (персоніфікація осені), поєднання зорових, дотикових і звукових образів» [1, с. 118].

Такий мінорний осінній пейзаж бере на себе двояку функцію: по-перше, стимулює персонажа до роздумів, меланхолії, а з іншого боку – всі ці породжені під його впливом відчуття, емоції проектуються на саму природу, через неї виражаються.



Осінній пейзаж як відповідник чи, радше, ретранслятор такого ж осіннього психо-емоційного стану персонажа обрамлює в оповіданні «Ріпник» зворушливий епізод – зізнання Фрузі про свою вагітність та Іванове сприйняття цієї новини – бай-дужо-остре й непривітне. Глибину жіночого розпачу та болю виражає й підсилює узагальнений, фрагментарний осінній малюнок: «Осінній вітер шумів і свистів по вузьких вуличках Борислава і розмітував мокру глину, свіжо за дня видобуту з ям. Ніч була темна» [7, т. 21, с. 25]. Тут письменник уникав розлогих і деталізованих описів, вибрав лише ті елементи, котрі динамізують (вітер шумів, свистів, розмітував) і колористично насичують оповідь (темна ніч, мокра глина). І на тлі цього непривітного пейзажу вимальовується самотня постать (і психопортрет) покинутої Фрузі, для котрої простір Борислава (пекло, баюра) став модифікацією *образу безодні* (моральної): «На вулиці вітер ухопив її в свої холодні обійми, торгав поли її кафтана, сипав їй у лице грудками глини, але вона не чула нічого. В її серці було ще холодніше, ще темніше, як у бориславським закавулку» [7, т. 21, с. 27]. І. Франко акцентував увагу на окремих психологізованих елементах осінньої природи, зокрема на тих, що були водночас і частинами пейзажу душі Фрузі, котра намагалася сховатися «перед самою собою, перед власним болем» [7, т. 21, с. 36]. На перший план виходить густе, липке болото; сіре, насуплене небо, що «думало якусь понуру думу» [7, т. 21, с. 31]; високий смерековий бір («чорний велетень» [7, т. 21, с. 37]), що здалеку зеленівся на схлонах Ділу та «шумів і стогнав під осінню негоду» [7, т. 21, с. 37]; дрібний дощ, що «сік їй просто в очі» [7, т. 21, с. 36]; холод та темнота. І. Франко оголив осінню природу і таку ж душу Фрузі на вістрі екстрему.

Для І. Франка в таких випадках головне не цілість пейзажу, а його функціональність та ретранслятивна здатність. Тут особливо психологізованими можуть бути як **кольори** (червона хроматична гама, що супроводжує персонажів-злочинців), так і окремі акцентовані асоціативні деталі (наприклад, болото, студінь, сльота), що є своєрідними маркерами внутрішнього психо-емоційного стану персонажа, як ось, наприклад, болотяний пейзаж душі глави нужденного сімейства із оповідання «Гава» у конкретний переломно-кульмінаційний момент (на грані бідності та безвиході): «Аж ось раз у понеділок, у препогану сльоту і студінь, спіткав він Староміського на дрогобицьким ринку. Старий увесь оббризканий болотом, обшарпаний і піднепалий, згорбився і постарівся о яких десять літ. В закоренілій від студені руці держав він свою палицю з дзвінком, а на ній зв'язку чіпців» [7, т. 18, с. 28]. Головне тут – гостро відітінити те, що діється всередині, спроекувати це на природу.

Як бачимо, пейзаж у художньому просторі Франкової прози функціонує не просто як тло/декорація, а в тісному асоціативному зв'язку із персонажним колом, його внутрішнім ритмом, філософією та психологією. Тому не лише емоції й настрої порівнюються чи проектуються на пейзаж (пейзаж-паралель та пейзаж-проекція), подекуди сам характер розкривається через суб'єктивно-персонажне бачення пейзажу, а через ставлення до природи та вираження глибоко індивідуального відчуття природи моделюється певний портрет, досить відмінний від паспортно-ретроспективного. Цей портрет є двох типів: фізично-описово-інформативний (зовнішній) та характеристичний (внутрішній).

Описово-асоціативний пейзажний портрет (динамічний, живий, тонкий та імпресіоністично мінливий) – це вагомий засіб психологічної характеристики персонажа, де філософія образу розкривається шляхом порівняння одинично виокремлених рис зовнішності, характеру та поведінки із окремими пейзажними елементами або й цілими пейзажами. Такі портрети досить частотні у прозі І. Франка. Вони будуються за принципом зіставлення, порівняння із орнітообрусами<sup>1</sup>, деревними, анімалістичними (при чому наявна семантика як світських, так і диких тварин), флористичними (жіночко-квітковими), іхтіологічними, “грибними”, “комашиними” тощо. Щоправда, трапляються і розгорнуті асоціативні портрети, де фактично весь малюнок природи, а не окремий його елемент, характеризує з різних боків персонажа. Таким по-осінньому холодним, сірим, брудним та мізерним (ніби розчиненим у навколишній природі) постає пан комісар у Франковій повісті «Великий шум».

На сірому осінньому тлі «широким полем, безлюдною дорогою сунеться і теркоче *маленький* візок, запряжений одним *маленьким* конем, а сидження в тому візку займає один чоловік» [7, т. 22, с. 285]. Безлюдний рівнинний осінній обшир мінімалізує, здрібнює та збіднює об’єкти, що його заповнюють. При цьому імпліцитно ніби спеціально поставлено акцент на дріб’язковості того незнайомця, а за допомогою вербального осіннього пейзажу змодельовано його портрет (і зовнішній, і внутрішньо психологічний): «Він їде згорбившись, невеличкий та сухорлявий, *мов купка нещастя на своїм мізернім возику*»; на ньому «недоладна імітація» урядового строю («пан не пан, але й не селянин, *ніби урядовець*», на голові «брудно-сірий [колеристична домінанта осені. – М. Л.] циліндр», «лисячий ніс», «цапина борідка», загострене, пожовкле, стягнене лице – «правдиво осіння фізіономія» [7, т. 22, с. 285].

Однак такий пейзажний портрет акцентує на зовнішній подібності, є більше інформативно-описовим, ніж виражальним, а нас більше цікавить розкриття через пейзаж і його образи суті характеру. Таку функцію, власне, виконує **пейзаж характеротворчий**, у якому ставлення до природи, індивідуальне її відчуття та сприймання промовисто характеризує персонажа з різних боків (найчастіше – прагматичного та лірично-поетичного). Представниками першого типу є власники бориславських копалень та персонажі-мисливці (або, за словами Л. Каневської, психоманіпулятори). Філософія цих образів розкривається через їхнє загарбницько-хижацьке сприйняття природи, про що свідчать приклади із бориславських оповідань.

Непривітні полуденні й такі ж вранішні (що, загалом, не притаманне пейзажистиці І. Франка) бориславські пейзажі викликають двояку рецепцію. З одного боку, читач не знаходить у них нічого привабливого, навпаки – від них віє чимось моторошно-гробовим: «Ранок настав холодний, спокійний а хмарний <...>. Улиці вузькі, на котрих болото ніколи не всихає, талабоване тисячами ніг. Край улиць ями та горбки глини, – немов глибоченні гроби, отверті для тисячі живих жертв. Сіре небо над тими сірими мо-

<sup>1</sup> Прикметно, що комплексний погляд на орнітообрази Франкової прози дає підстави зробити висновок про те, що найчастотнішими є так звані нечисті (чи то за ознакою належності до хижаків (як ось яструб), чи до нічних птахів (сова), чи за кольором оперення – ворона) птахи-хижаки – віщуни смерті та руїни.

гилами, – чорні ріпники, – стирчачі корби та звільна бродячі по западні вози з дривами, – ось усе, що зустрине твоє око, крім брудних, обшарпаних магазинів та ще брудніших помешкань жидівських» [7, т. 14, с. 280–281]. У той час, як письменник, з іншого боку подає захопливе Германове залюбування цим індустріалізованим крайобrazом, що «для ока не проявляв нічого принадного, крім хіба що темно-зеленого Ділу, який закривав західну і південну часть обрїю» [7, т. 22, с. 191], цим, розкриваючи філософію цього персонажного портрету, його ненаситно-прагматичну суть: «Для нього сей крайобraz був найлюбїший з усіх, бо з нутра сеї землі плило його багатство» [7, т. 22, с. 191].

Через монолог-роздум, навіяний спогляданням понурої картини засушених селянських угідь, подано вже в іншому творі бориславського циклу, «Борислав сміється», ще один психологічний автопортрет зажерливого мільйонера: «Се для мене робиться, – думалось йому. – Сонце – то мій вірний отаман. Висушуючи ті поля, висисаючи всі живі соки з землі, воно працює для мене, воно згонить дешевих і покїрних робїтників до моїх ям, до моїх фабрик!» [7, т. 15, с. 344]. Характерологічна функція індустріального бориславського пейзажу тут особливо промовиста, адже картина засушеної землі руйнувала всі надїї селян на краще майбутнє: «небо стояло мов замуроване, а сонце своїм широким, безстыдно блискучим лицем мов насміхалося зі слїз і молитов бїдного люду» [7, т. 15, с. 343].

Однак наймайстернїше поєднано два типи сприйняття пейзажу (прагматично-мисливське та лірично-поетичне) у незакінченому романі «Не спитавши броду». При першїй зустрічі із центральними персонажами твору, не маючи перед собою їхнього паспортного чи ретроспективного портрета, через окремі образи гірської природи, що красномовно доповнюють їхні костюми (в одного за поясом було соїчине крило (натяк на пристрасну мисливську вдачу), а в іншого – засушена гірська квітка, що характеризує його як поетичну, спокїйну натуру), – змодельовано *асоціативні портрети* двох братів, Едмунда та Антонїя. А вже згодом безпосередньо через сприйняття природи розкрито та поглиблено їхні характери. Зокрема, Антонїй «від весни до пізньої осені найлюбїше бродив по лісах та полях, збирав рослини та комахи, ловив мотилї та мухи, далї від своїх товаришів, селянських дїтей, навчився ловити руками рибу і раки, шукати і розпізнавати гриби. <...> Але любов до природи оживила і порушила в Тоньовїй душі ще одну живу струну – поезію» [7, т. 18, с. 329], таким способом «замилування до природи поклато незгладиму печать» на всю його вдачу і це захоплення «скріплювалося вродженим його нахилом до задуми і тихої обсервації, його флегматичним спокоєм і спосїбністю хоч туго, але зате тривко, на довгі часи принїмати вражїння внїшнього свїту» [7, т. 18, с. 328].

Психопортрет іншого брата – Едмунда повнїстю розкривається у двобой з рибою, де на поверхню впливають усі найбруднїші риси його вдачі. Цей символїчний іхтіологічний образ, ніби ліхтариком, освітив із середини все лицемїрне й жорстоке єство персонажа. За словами Л. Каневської, такий пейзаж у «Не спитавши броду» «стає засобом поглибленої психологічної характеристики, своєрїдним лакмусовим папірцем виявлення у структурї характеру персонажів естетичної й етичної компоненти: через ставлення до природного довкілля увиразнюються й диференціюються їхні психопортрети» [6, с. 12].

Підсумовуючи, можемо сказати, що поруч з інформативно-зображальними пейзажами Франкової прози, знаходимо чимало пейзажів виражальних, у яких по-різному проявляється художній психологізм (через порівняння, проекцію емоцій, вражень, настроїв персонажів на різного роду пейзажі та розкриття завдяки пейзажу етично-естетичної складової характеру, тобто філософії образу). Разом ці пейзажі відтінюють тонкий психологізм Франкової прози загалом, оприявнюють її динаміку та рух у бік посиленої виражальності, антропологізму.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Будний В. Імпресіонізм як предмет і стиль літературно-критичного мовлення І. Франка / В. Будний // Вісник Львівського університету. – 2003. – Вип. 32. – (Серія філологічна).
2. Войтюк А. Франко – майстер пейзажу / А. Войтюк // Українське літературознавство. – 1969. – Вип. 7.
3. Гузар З. Локальний колорит у романі Івана Франка «Прехресні стежки» / З. Гузар // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Дрогобич, 1995. – Вип. 1.
4. Гузар З. До питання про локальний колорит у прозі Івана Франка (Борислав і Дрогобич у двох редакціях повісті «Воа constrictor») / З. Гузар // Українське літературознавство. – 1972. – Вип. 17.
5. Гузар З. Деталь як засіб створення локального колориту в повісті «Борислав сміється» / З. Гузар // Українське літературознавство. – 1969. – Вип. 7. – С. 129–133.
6. Каневська Л. Психологізм романів Івана Франка середини 80-х–90-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. – К., 2004.
7. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К., 1976–1986.

*Стаття надійшла до редколегії 10.11.2012*

*Прийнята до друку 24.11.2012*

## PSYCHOLOGISM AS AN IMPORTANT FEATURE OF IVAN FRANKO'S PROSE LANDSCAPES

**Maria LAPIY**

*National Academy of Science of Ukraine, I. Franko Institute,  
15, Mickiewicza Sq., Lviv, Ukraine, 79000,  
e-mail: volodyalapiy@gmail.com*

The article highlights the problem of psychology (expressiveness) of I. Franko's prose landscapes. From this perspective, the author distinguishes and analyzes such types of psychological landscapes as parallel, projection, and portrait creative. Their semantics and poetics have been clarified.

*Key words:* landscape (figurative and expressive landscapes, landscape-parallel, projection, the landscape of the soul, portrait creative landscape), associative portrait, literary psychologism.

## **ПСИХОЛОГИЗМ КАК ВАЖНЫЙ ПРИЗНАК ПЕЙЗАЖЕЙ ИВАНА ФРАНКО**

**Лапий МАРИЯ**

*Институт Ивана Франко НАН Украины,  
ул. Драгоманова, 15, Львов, Украина, 79000,  
e-mail: volodyalapiy@gmail.com*

В статье рассматриваются проблемы психологизма прозаических пейзажей И. Франко. С этой точки зрения выделены и проанализированы пейзаж-параллель, пейзаж-проекция и характеротворческий пейзажи, выяснена их семантика и поэтика.

*Ключевые слова:* пейзаж (изобразительный и выразительный пейзажи, пейзаж-параллель, проекция, пейзаж души, характеротворческий), ассоциативный портрет, художественный психологизм.