

Міністерство освіти і науки України
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника
Факультет філології
Кафедра української літератури

ДИПЛОМНА РОБОТА

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти
на тему «**ЯВИЩЕ СИНКРЕТИЗМУ МИСТЕЦТВ У МАЛІЙ ПРОЗІ ІВАНА
ФРАНКА**»

Виконала: студентка 2 курсу,
групи УМЛф-21м
спеціальності 035 Філологія
035.01 Українська мова і література
Леочко Віта Василівна

Керівник – доктор філологічних наук,
професор кафедри української літератури
Голод Роман Богданович

Рецензент – кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови
Пітель Віра Мирославівна

Івано-Франківськ – 2025 р.

АНОТАЦІЯ

У кваліфікаційній роботі здійснено комплексне дослідження явища синкретизму мистецтв на матеріалі малої прози Івана Франка. Теоретико-методологічну основу становлять сучасні підходи до аналізу взаємодії мистецтв, перцептивні студії, елементи поетикального і наратологічного аналізу, а також компаративний підхід, що дає змогу розглядати прозу І. Франка в широкому культурному й естетичному контексті кінця ХІХ – початку ХХ століття.

У роботі систематизовано наукові погляди на синкретизм мистецтв і окреслено основні рівні його реалізації у прозових творах письменника. З'ясовано, що взаємодія різних художніх систем у малій прозі І. Франка має структуротвірний характер і впливає на організацію образного світу, спосіб розкриття внутрішніх станів персонажів і динаміку оповіді. Показано, що синкретичні прийоми посилюють багатомодальність сприйняття твору і підвищують смислову насиченість тексту, оскільки значення формується через поєднання кількох мистецьких планів і їхнє словесне відтворення. Отримані результати поглиблюють уявлення про індивідуальну поетику Франка-прозаїка та засвідчують важливість міжмистецьких взаємодій як одного з чинників модернізації української малої прози.

Ключові слова: мала проза, Іван Франко, синкретизм мистецтв, музика, живопис, міжмистецька взаємодія, генеалогія.

ABSTRACT

This master's thesis offers a comprehensive study of the phenomenon of artistic syncretism on the basis of Ivan Franko's short prose. The theoretical and methodological framework draws on contemporary approaches to analysing inter-art interaction, perceptual studies, elements of poetological and narratological analysis, as well as a comparative approach, which makes it possible to situate Ivan Franko's prose within the broader cultural and aesthetic context of the late nineteenth and early twentieth centuries.

The thesis systematises scholarly views on artistic syncretism and outlines the principal levels at which it is realised in the writer's prose works. It is demonstrated that the interaction of different artistic systems in Ivan Franko's short prose is structural in nature and affects the organisation of the fictional world, the manner in which characters' inner states are disclosed, and the dynamics of narration. The study also shows that syncretic techniques intensify the multimodal perception of the work and increase the semantic density of the text, as meaning is generated through the combination of several artistic planes and their verbal realisation. The findings deepen our understanding of Ivan Franko's individual poetics as a prose writer and confirm the importance of inter-art interactions as one of the factors in the modernisation of Ukrainian short prose.

Keywords: *short prose, Ivan Franko, artistic syncretism, music, painting, inter-art interaction, genealogy.*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФЕНОМЕНУ СИНКРЕТИЗМУ	
МИСТЕЦТВ.....	8
1.1 Стан дослідження проблеми синкретизму мистецтв у літературознавстві.....	8
1.2 Синкретизм, синтез, синестезія: проблема дефініцій.....	17
Висновки до розділу 1.....	24
РОЗДІЛ 2. ІВАН ФРАНКО І ПРОБЛЕМА МІЖМИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ.....	26
2.1 Франко як митець-універсал: літератор, мистецтвознавець, філософ...	26
2.2 Трактат «Із секретів поетичної творчості» як перша спроба осмислення міжмистецької взаємодії в українському літературознавстві.....	32
Висновки до розділу 2.....	42
РОЗДІЛ 3. МАЛА ПРОЗА ІВАНА ФРАНКА ЯК ПРОСТІР ХУДОЖНЬОГО СИНКРЕТИЗМУ.....	43
3.1 Генеалогічний аналіз малої прози Івана Франка.....	43
3.2 Живописні образи і візуальність у новелах і оповіданнях.....	53
3.3 Музичні елементи: мотиви звучання, ритміка, звукообрази у творах....	71
Висновки до розділу 3.....	80
ВИСНОВКИ.....	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	84

ВСТУП

У сучасному літературознавстві актуалізується проблематика міжмистецьких взаємодій як важливого чинника поетики художнього твору, зокрема, з'ясовується, яким чином словесний текст засвоює і переосмислює принципи інших мистецтв і як це позначається на образній системі, сюжетній організації, смислотворенні. Водночас у вітчизняному дискурсі досі зберігається термінологічна невизначеність, адже поняття «синкретизм мистецтв» не має усталено кодифікованого тлумачення у провідних довідкових виданнях. Ця ситуація зумовлює потребу уточнення понятійного апарату і вироблення моделі, яка дала б змогу послідовно описувати конкретні механізми поєднання різних мистецьких кодів у художньому тексті та їхні функції в структурі твору.

У цьому контексті мала проза Івана Франка є показовим і продуктивним матеріалом для аналізу, оскільки в ній послідовно простежуються різні форми взаємодії слова, музики і живопису, що виявляються як у композиційній організації, так і в способах формування чуттєво-образного світу та психологічної виразності. Попри значну кількість праць про поетику Франка-прозаїка, проблема системного опису міжмистецьких взаємодій у його малих прозових формах залишається недостатньо узагальненою. Окремі аспекти цієї теми розробляли франкознавці Іван Денисюк, Роман Голод, Микола Легкий, Михайло Возняк, Михайло Гнатюк, Богдан Тихолоз, Алла Швець, Марія Лапій, Ореста Мацяк та інші. Однак відповідні спостереження залишаються розпорошеними в різножанрових працях, що ускладнює формування цілісного уявлення про проблему. Тому **актуальність дослідження** зумовлена потребою системно окреслити принципи, рівні і функції синкретизму мистецтв у малій прозі Івана Франка й показати його значення у формуванні художньої цілісності тексту.

Мета роботи полягає у комплексному аналізі явища синкретизму мистецтв у малій прозі Івана Франка та з'ясуванні його структурних і смислотворчих функцій у художніх текстах.

Для досягнення мети поставлено такі **завдання**:

- 1) проаналізувати стан наукового опрацювання проблеми синкретизму мистецтв у сучасному літературознавстві та узагальнити ключові підходи до її вивчення;
- 2) уточнити понятійно-термінологічний апарат дослідження, розмежувавши категорії синкретизм, синтез і синестезія;
- 3) охарактеризувати Івана Франка як митця-універсала й визначити, як його культурно-естетичні зацікавлення (літературні, мистецтвознавчі, філософські) пов'язані з проблемою міжмистецьких взаємодій;
- 4) проаналізувати трактат «Із секретів поетичної творчості» як теоретичну основу осмислення взаємодії мистецтв та виявити його ключові положення, релевантні для аналізу прози;
- 5) простежити генеалогію малої прози Івана Франка (жанрові джерела, провідні тенденції й етапи еволюції);
- 6) виявити, систематизувати і проаналізувати основні форми візуальності, музичні елементи в новелах і оповіданнях І. Франка.

Об'єктом дослідження є мала проза Івана Франка як художня система.

Предметом наукової розвідки є синкретизм мистецтв і форми міжмистецьких взаємодій у малій прозі Івана Франка, а також їхні функції в організації художньої структури і змісту твору.

Методи дослідження. У нашій роботі використано комплекс методів, зумовлений предметом і метою дослідження: історико-літературний метод (для розгляду явища в культурно-естетичному контексті доби), порівняльний (компаративний) підхід (для зіставлення художніх принципів і моделей взаємодії мистецтв), поетикальний аналіз (для опису художніх засобів і структурних рішень тексту), наратологічні спостереження (для виявлення зв'язку між художньою організацією оповіді та міжмистецькими елементами), а також елементи рецептивно-перцептивного підходу (для осмислення ролі чуттєвих механізмів сприйняття в побудові художнього ефекту).

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що:

- 1) уперше здійснено комплексний аналіз синкретизму мистецтв у малій прозі Івана Франка як цілісного явища на рівні художньої структури тексту;
- 2) систематизовано форми і рівні реалізації художнього синкретизму, зокрема виокремлено й описано провідні механізми актуалізації візуальних і музичних компонентів у структурі твору;
- 3) визначено вплив міжмистецьких взаємодій на поетику малої прози І. Франка, а саме на композиційну організацію, моделювання образного світу, способи розгортання внутрішніх станів персонажів і динаміку оповіді.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали роботи можуть бути використані під час викладання курсів з історії української літератури, теорії літератури і аналізу художнього тексту, підготовки навчально-методичних матеріалів, а також для проведення подальших досліджень творчості Івана Франка і проблем міжмистецьких взаємодій.

Апробація результатів роботи. Основні положення та результати дослідження були представлені 27.03.2025 р. на звітній науковій конференції студентів КНУВС у підсекції історії та методики української літератури. Тези доповіді під назвою «Синтез мистецтв у новелі «Вільгельм Телль» Івана Франка» було рекомендовано до друку та опубліковано у збірнику наукових праць студентів університету «Еврика-XXVI» [31]. Окрім того, у Студентському філологічному віснику готується до публікації стаття на тему «Трактат «Із секретів поетичної творчості» Івана Франка як перша спроба осмислення міжмистецької взаємодії в українському літературознавстві» [32].

Структура та обсяг роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, 3 розділів, 7 підрозділів, загальних висновків, списку використаних джерел (63 позиції). Загальний обсяг роботи становить 89 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФЕНОМЕНУ СИНКРЕТИЗМУ МИСТЕЦТВ

1.1 Стан дослідження проблеми синкретизму мистецтв у літературознавстві

Поняття синкретизму посідає важливе місце у сучасній гуманітарній науці, охоплюючи філософію, культурологію, мистецтвознавство, психологію та літературознавство. Воно вживається для позначення явищ нерозчленованої єдності, коли різні форми мистецького або культурного досвіду існують у взаємопов'язаному стані. Незважаючи на широке використання терміна, його зміст у літературознавстві не є остаточно ustalеним: у різних контекстах ним позначають первісну єдність мистецтв, пізніші міжмистецькі взаємодії або сучасні інтермедіальні процеси. Саме ця багатозначність зумовлює потребу чіткого історико-наукового огляду.

Перші спостереження, які можна вважати передумовою осмислення явища синкретизму, сягають античності. У «Поетиці» Арістотель зауважує, що різні мистецтва споріднені за принципом мімезису – наслідування дійсності певними засобами. Він відмежовує поезію від музики й танцю, але визнає їхнє спільне ритуально-естетичне походження. Мислитель наголошує на взаємозв'язках відчуттів, про що свідчить його думка про те, що кольори співвідносні, як музичні звуки [2], тобто вже на такому ранньому етапі простежується ідея відповідностей між сенсорними сферами. У цей період ще не існувало термінологічного поняття синкретизму мистецтв, хоча сформовано підґрунтя для ідеї їхнього спільного походження.

У середньовіччі мистецтва тлумачились переважно через богословсько-символічну систему: література, живопис, архітектура й музика виконували єдину сакральну функцію. Художня творчість розглядалася як частина літургії, у якій звукові, словесні й зорові елементи були нерозривно поєднані. Проте

тлумачення цієї єдності залишалося в межах теологічної думки і не набуло категоріального статусу.

Епоха Відродження ознаменувала гуманістичне переосмислення мистецтв як самостійних форм, але, водночас, утвердила ідеал їхньої гармонійної єдності. Леонардо да Вінчі порівнював живопис із поезією. Художник зазначав, що обидва мистецтва спрямовані на відтворення видимого світу, хоч і різними засобами. Його вислів *«поезія – сліпий живопис, живопис – німа поезія»* (у вільнішій інтерпретації: *«поезія – це живопис, який чують, а живопис – це поезія, яку бачать»*) [59] свідчить про усвідомлення міжвидової кореляції. У цей же час з'являються перші спроби ієрархізації мистецтв, але саме Ренесанс закладає фундамент дисциплінарного поділу, поступово руйнуючи первісну синкретичну єдність.

У добу Просвітництва найбільше уваги приділяли співвідношенню поезії та живопису, проте питання зв'язку між поезією та музикою також не залишалося поза полем інтелектуальних дискусій, особливо в період сентименталізму та преромантизму другої половини XVIII століття. Найґрунтовнішою працею, присвяченою цій темі, вважається трактат Джона Брауна *«Міркування про поезію та музику, їх становлення, сполучність і силу, а також про їх розвиток, поділ та занепад»* (1763) [58]. У цьому дослідженні автор аналізує витoki поезії й музики, наголошуючи на їхній спільній природі. Браун об'єднав поезію, музику і танець у спільну групу мистецтв, оскільки всі вони ґрунтуються на ритмі як конститутивному принципі. Дослідник демонструє як синтез мистецтв впливає на особистість: поезія апелює до раціональної сфери через слово, тоді як музика – до емоцій через звуки. Саме така взаємодія, за його переконанням, має особливу силу естетичного впливу на аудиторію. Учений зауважує, що з плином часу поезія і музика поступово почали відмежовуватись одна від одної, набуваючи індивідуальних рис. Причиною цього, на його думку, є зміна культурних та соціальних умов, а також трансформація художніх смаків. Браун висловлює занепокоєння тим, що втрата первісної єдності послабила силу впливу обох мистецтв, оскільки, ізольовані одне від одного, вони вже не здатні досягати тієї

повноти вираження, якою володіли у синкретичній формі. Трактат вирізняється поєднанням філософського та історичного підходів до аналізу мистецтв, що робить його значущим не лише для мистецтвознавства чи теорії літератури, а й для ширшого розуміння культурного розвитку європейської традиції.

На межі XVII–XVIII століть у європейській естетиці формується протиріччя між категоріями часу і простору, яке стає ключовим для подальших дискусій про синкретизм. Г. Е. Лессінг у праці «Лаокоон, або Про межі малярства й поезії» (1766) визначає живопис як мистецтво просторове, а поезію – як часову форму мистецького відтворення: *«живопис діє у просторі, поезія – в часі; перший – засобом фігур і кольорів, другий – засобом членороздільних звуків... Отже, тіла – це предмет живопису, дії – предмет поезії»* [33, с. 159-160]. Саме ця диференціація стає основою для відокремлення видів мистецтв, але водночас породжує полеміку щодо можливості їхнього зближення.

У період романтизму (кінець XVIII – перша половина XIX століття) ідея синкретизму мистецтв набуває нового змісту. Романтизм утвердив інше бачення мистецтва та запропонував нові принципи його організації, відкинувши класицистичну нормативність і раціоналістичні підходи Просвітництва. Романтики виступають проти жорсткого поділу між наукою, мистецтвом, філософією. Як зазначає Д. Наливайко, *«у творчій практиці романтиків розмиваються межі між жанрами, родами й видами мистецтва, які входять у активну взаємодію ...»* [39, с. 13]. У Шеллінга синтетичне мистецтво постає як окрема художня цілісність, у якій досягається досконале взаємопроникнення різних форм творчості. У трактаті «Філософії мистецтва» [60] він зазначає, що мистецтво є універсальним способом пізнання Абсолюту, у якому поєднуються чуттєве й раціональне, матеріальне й духовне, наукове й художнє. Ф. Шлегель і Новаліс розглядають літературу як універсальне мистецтво, здатне інтегрувати музику, живопис, філософію, релігію. Ф. Шлегель у «Філософських фрагментах» наводить влучну цитату: *«У творах найвидатніших поетів часто відчувається дух іншого мистецтва. Хіба не так само й з художниками? Хіба Мікеланджело не пише, у певному сенсі, як скульптор, Рафаель – як архітектор, Корреджо – як*

музикант? І, мабуть, вони з цієї причини не менші художники, ніж Тіціан, який був лише художником» [61, с. 76]. Романтики не запропонували точного визначення синкретизму мистецтв, однак утвердили тезу про їхню взаємодію на основі спільного естетичного начала.

У другій половині XIX століття інтерес до синкретизму мистецтв посилюється внаслідок розвитку порівняльного літературознавства, естетики та психології творчості. З'являються перші праці, де мистецтва розглядаються не лише окремо, а й як система взаємопов'язаних структур. Цей період позначений активним розвитком естетичної думки в Німеччині та Франції. Ідеї Й. Г. Гердера, Ф. Шиллера, Ф. Шлегеля, Р. Вагнера, Ш. Бодлера, Е. Делакруа, С. Малларме, П. Верлена визначили подальше сприйняття синтезу. Р. Вагнер у праці «Мистецтво і революція» [63] увів у культурний обіг поняття *Gesamtkunstwerk* («суцільний твір мистецтва»). Він вважав, що музика, живопис, література і театр мають злитися в гармонійну єдність, аби створити мистецтво майбутнього. Вагнерівська концепція вплинула на подальші уявлення про синкретизм мистецтв, хоча більше стосувалась театру та музики, ніж літератури. Утім, саме вона започатковує дискусію про можливість інтеграції мистецтв у єдину систему.

Розвиток психології та естетики сприяв глибшому розумінню того, як людина сприймає мистецтво через чуття. Густав Фехнер, Вільгельм Вундт і Герман Гельмгольц досліджували те, як зорові, слухові враження впливають на емоційне ставлення до художнього твору. Вони довели, що сприймання мистецтва є результатом не окремого сенсорного впливу, а взаємодії кількох чуттєвих систем, які спільно формують цілісний художній досвід. Запропоновані ідеї дали змогу осмислити мистецький досвід не тільки в культурному, а й у психологічному вимірі.

В українському літературознавстві перші спроби осмислення міжмистецьких зв'язків з'явилися у другій половині XIX століття. Фундаментальним внеском стала праця Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» (1898), яка є першим системним дослідженням психології та естетики мистецтва слова в Україні. Франко не використовував термін «синкретизм

мистецтв», але фактично здійснив аналіз явища, що ним позначається: він порівняв поетичну творчість із живописом і музикою, дослідив їхню здатність впливати на уяву, емоції та мислення. У розділі «Естетичні основи» він проаналізував взаємодію зорових, слухових, нюхових, тактильних перцепцій і стверджував, що сила літератури полягає у здатності активізувати одночасно кілька сенсорних каналів.

Початок ХХ століття позначився активізацією досліджень синкретизму мистецтв у європейському й українському літературознавстві. Розвиток модернізму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму створив умови для злиття поезії, музики, живопису. Твори Райнера Марії Рільке, Клода Дебюссі та інших демонстрували тяжіння до музичної організації тексту (мелодика фрази, ритмічність, асонанси), до живописної образності (колірні мотиви, композиція кадру) і до театральності. В українській літературі аналогічні процеси спостерігались у творчості Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, пізніше – Миколи Хвильового, Валер'яна Підмогильного, Гната Хоткевича.

Дослідження синкретизму в українському літературознавстві ХХІ століття проводили Дмитро Наливайко, Іван Денисюк, Олександр Рисак, Лариса Генералюк, Марія Фока та інші.

Грунтовною є стаття «Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства» Дмитра Наливайка. На його думку, література вирізняється серед різних мистецтв тим, що потенційно поєднує повний комплекс художніх функцій (пізнавальну, комунікативну, експресивну, естетичну тощо). Це зумовлено універсальністю мовного знака: словом можна моделювати будь-яку сферу й аспект буття. Водночас література *«у чуттєвій повноті й конкретності вираження ... поступається іншим мистецтвам (наприклад, скульптурі – в пластичності зображення, живопису – в його візуальній наочності й барвистості, музиці – в емоційній наснаженості)»* [39, с. 8]. Український літературознавець наголошував, що під час художнього освоєння сфер людського буття література опирається на різні види мистецтва,

переймаючи від них певні способи вираження та творчо пристосовуючи їх до власної природи. Завдяки цій взаємодії література розширює свої художні можливості й поглиблює виражальний потенціал [39, с. 21].

Дмитро Наливайко також розкриває історичну трансформацію місця літератури серед інших мистецтв. Він підкреслює, що література як словесне мистецтво пов'язана не лише з емоційно-чуттєвою сферою, а насамперед із когнітивно-ментальним освоєнням світу. Дослідник стверджує, що зі зміною пропорцій між чуттєвим і раціональним у мистецтві зростала й роль літератури. У ті епохи, коли посилювалося значення інтелектуальної сфери, морально-філософського змісту, мовно-логічної організації художнього світу, саме література виходила на перший план. Тобто її авторитет сформувався не одразу, а поступово. Водночас література, досягнувши певного рівня розвитку, почала впливати на інші мистецтва. Вона розширила їхні смислові горизонти, посилила потребу у глибині змісту, символічності, сюжетній організації й проблематиці образів. Це свідчить про те, що література не лише увібрала досвід інших видів мистецтва, а й стала поштовхом до смислового ускладнення їхніх форм. На думку Д. Наливайка, цей процес не був прямолінійним. Однак саме він забезпечив поступове утвердження літератури як універсального мистецтва, здатного репрезентувати не тільки образ, звук чи рух, а цілий спектр людського досвіду – від емоційного до філософського [39, с. 11].

І. Денисюк, аналізуючи еволюцію української малої прози XIX – поч. XX ст. [18], фіксує тенденцію до жанрового й стильового зближення різних типів оповідної прози – від етнографічно-побутового оповідання до новели європейського зразка. На нашу думку, таке зближення епічного, ліричного й фольклорного начал у структурі малої прози може бути витлумачене як прояв внутрішнього літературного синтезу, який у ширшому естетичному контексті корелює з поняттям синкретизму. Це засвідчує прагнення української літератури цього періоду до конденсації художнього змісту й до ускладнення системи виражальних засобів. Зазначена тенденція перегукується із ширшими

естетичними пошуками епохи, у межах яких у європейському гуманітарному дискурсі послідовно формується ідея єдності різних видів мистецтва.

Олександр Рисак у дослідженні «Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст.» підкреслює, що жоден окремих вид мистецтва (живопис, музика, література тощо) не спроможний вичерпно відтворити всю повноту реального чи уявного світу [45, с. 8]. Частина змістових відтінків і художніх нюансів залишається вираженою не повністю або подається надто узагальнено, спрощено. У таких випадках мистецтво звертається до досвіду суміжних видів і залучає їхні виражальні засоби, щоби доповнити власну образну систему та посилити вплив художнього образу. Завдяки цьому поглиблюється контакт між образом (твором) і реципієнтом. Іншими словами, коли можливості одного виду мистецтва виявляються обмеженими, він компенсує це залученням засобів інших мистецтв. Використовуючи у підназві своєї монографії термін «синтез мистецтв», О. Рисак фактично вводить і закріплює його в літературознавчому вжитку, водночас окреслюючи теоретичні основи цього явища.

О. Рисак констатує, що формування цілісної теорії синтезу мистецтв ускладнюється низкою об'єктивних чинників. По-перше, саме явище відзначається внутрішньою складністю, тому його інтерпретації нерідко розходяться, часто суперечать одна одній, інколи навіть у межах доробку одного й того самого дослідника. По-друге, зазначене поняття перебуває в міждисциплінарній зоні кількох мистецтвознавчих і гуманітарних наук, унаслідок чого для кожної окремої галузі воно постає як периферійне й не набуває статусу провідної категорії. По-третє, для адекватного осмислення проблеми потрібен фахівець, який володіє високим рівнем компетентності в кількох видах мистецтва одночасно, а таких фахівців небагато [45, с. 8, 24–25]. Як бачимо, сформуванню вичерпної теорії синтезу мистецтв важко саме через ці об'єктивні методологічні й міждисциплінарні обмеження.

У межах сучасного літературознавства проблема синкретизму мистецтв досліджується як на рівні загальнотеоретичних узагальнень, так і в прикладних

студіях (Н. Дмитренко, Т. Чумаченко, М. Фока, Н. Мочернюк, В. Чайковська, М. Моклиця та інші). Увага до цього феномену зросла на тлі міждисциплінарного підходу, що об'єднує філологію, культурологію, естетику. Дослідження синкретичної образності стали актуальними з кінця ХХ століття у зв'язку з переходом до постмодерної художньої парадигми, що тяжіє до змішування стилів і жанрів.

Усе частіше аналізоване нами явище трактується як цілісний принцип побудови художнього світу. Це поєднання змістових, стилістичних, емоційних рівнів тексту в єдине естетичне утворення. Водночас синкретизм не означає втрату окремих рис кожного мистецтва, а, навпаки, їхня взаємодія зберігає відносну автономність, але водночас творить нову якість.

У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття дискурс синкретизму мистецтв трансформується в понятійне поле інтермедіальності. Замість дослідження лише історичної первинної єдності мистецтв, увага зосереджується на тому, як вони взаємодіють у межах конкретного художнього тексту та культурного простору. Паралельно з європейськими студіями інтермедіальність осмислюється українськими літературознавцями як окрема методологія.

У цей період також актуалізується питання про міжсенсорну природу художнього сприйняття. Синестезія (як психофізіологічний феномен взаємодії відчуттів) починає розглядатися як один із компонентів творчості. Українські дослідники звертають увагу на те, що синестезія в літературі постає не лише як природна індивідуальна риса автора (на позначення таких обдарованих людей Марія Фока використовує термін «*митці-синтезисти*» [51]), а й свідомо обраним художнім прийомом (Леся Українка, Павло Тичина, Михайло Семенко). Таким чином, синестезія стає частиною ширшої проблеми синкретизму, але не зводиться до неї.

У сучасній гуманітаристиці виділяються кілька основних напрямів вивчення явища синкретизму мистецтв:

- **історичний** – зосереджується на первісній єдності мистецтв у ритуалі, міфі, обрядовій дії та простежує, як ця єдність розчленовується в подальшому розвитку культури;
- **філософський** – пояснює, що саме об'єднує різні види мистецтва і яку загальну ідею вони мають передати; розглядає конкретні концепції єдності мистецтв у різні епохи і описує, як вони впливають на практику митців.
- **естетичний** – описує, як митці та теоретики уявляють гармонійне поєднання різних мистецтв; які форми й жанри вважають вдалим для такого поєднання; які вимоги ставлять до стилю, ритму, образності. Цей напрям фіксує конкретні художні норми і смаки, у межах яких синтез мистецтв визнається естетично виправданим;
- **психологічний (перцептивний)** – вивчає роль чуттєвого сприйняття й уяви в художній творчості, механізми синестезії, перенесення вражень між модальностями;
- **інтермедіальний** – аналізує конкретні міжмистецькі трансформації всередині окремого твору (літературний текст, що моделює музику, живопис чи театральність як внутрішню форму);
- **компаративний** – зіставляє літературу з музикою, живописом тощо у різних контекстах, тобто більше працює з порівнянням традицій, ніж із внутрішнім медіапереходом.

Зрозуміло, що між цими напрямками можливі перетини, проте таке розмежування дає змогу чіткіше окреслити предмет аналізу, показати різні засади вивчення синкретизму мистецтв, вибудувати послідовність дослідження і коректно співвіднести загальнотеоретичні положення з аналізом конкретних художніх текстів.

У XXI столітті відбувається розширення наукових підходів до синкретизму мистецтв. Дослідники аналізують це явище на перетині когнітивістики, рецептивної естетики, семіотики й культурології. Текст розглядається як багатокодовий простір, що поєднує візуальні, акустичні, просторові та інші

сенсорні параметри художнього досвіду. У цьому контексті поняття синкретизму корелює з інтермедіальністю і синестезією, що зумовлює необхідність чіткого розмежування цих термінів у теоретичних студіях.

Таким чином, стан дослідження проблеми синкретизму мистецтв у літературознавстві є результатом тривалої еволюції – від міфологічно-обрядової єдності мистецтв до сучасних інтермедіальних студій. Аналізоване явище сьогодні розглядається не як архаїчний залишок, а як важливий механізм творчого процесу й універсальна категорія літературознавства. Його вивчення становить методологічний виклик, оскільки потребує одночасного володіння інструментарієм кількох мистецтвознавчих дисциплін. Водночас саме синкретичний підхід дає можливість комплексного аналізу художньої творчості, адже дозволяє побачити літературний твір як простір міжмистецької взаємодії. Посилення інтересу до цієї проблематики у сучасному літературознавстві можна вважати закономірним наслідком загального руху гуманітарних наук до інтегративності й розширення меж вивчення мистецтва слова.

1.2 Синкретизм, синтез, синестезія: проблема дефініцій

У гуманітаристиці однією з найбільших проблем залишається чітке окреслення й розмежування понять. Багато термінів, які виникли в культурології, мистецтвознавстві або психології, поступово були інтегровані й у літературознавчий дискурс. Так сталося і з категоріями *синкретизм*, *синтез*, *синестезія*. Усі три мають спільний семантичний корінь – ідею поєднання, взаємодії чи співвідчуття. Однак їхнє змістове наповнення різне, і для коректного літературознавчого аналізу важливо відрізнити ці дефініції.

Особливо актуально це для аналізу малої прози Івана Франка. Письменник працював у межах різних естетичних парадигм (від реалізму до модернізму) й у своїх творах часто інтегрував елементи різних мистецтв. Проте зрозуміти, чи йдеться про первісний *синкретизм*, чи радше про свідомий *синтез*, чи про

міжчуттєву *синестезію*, можна лише тоді, коли чітко розумітимемо межі між цими поняттями.

Термін «**синкретизм**» походить з грецької мови (*sygkrètismos*) і означає злиття, єдність. Велика українська енциклопедія (ВУЕ) подає п'ять визначень терміна синкретизм (адже він багатозначний). Нас цікавлять насамперед такі: «1) *нерозчленованість, нерозрізненість, злитість, характерні для початкового, ще нерозвиненого стану будь-якого явища (наприклад, синкретизм міфологічного світогляду, первісного мистецтва, нерозчленованість психічних функцій на ранніх щаблях розвитку дитини тощо); 2) злиття, збіг кількох ознак, форм, функцій; неподільність на окремі компоненти; ... 5) в історії, культурології, соціології, мистецтвознавстві тощо – змішування, співіснування й неорганічне злиття різнорідних елементів ...*» [5].

Схоже трактування подає Літературознавча енциклопедія у двох томах за редакцією Ю. Коваліва: «*синкретизм – ознака мистецтва, притаманна раннім етапам його розвитку, вказує на єдність віри, науки й літератури, відсутність поділу на роди та види, найповніше відображена в міфологічній моделі світобудови*» [34, с. 396].

У науковий обіг термін активно ввели дослідники культури ХІХ століття, насамперед етнографи й антропологи. Поняття застосовувалося для характеристики первісних форм мистецтва, у яких слово, музика, танець і образотворчість не існували окремо, а функціонували як єдине ритуальне дійство. Обряди, магічні пісні, танці з елементами драматизації – усе це вважалося проявами синкретизму. Згодом ця категорія почала застосовуватися і в літературознавстві. Тут під синкретизмом розуміють таку форму художнього мислення, де текст не обмежується словесним рядом, а інтегрує елементи інших мистецтв. Наприклад, літературний твір може мати живописну композицію, музичний ритм чи театральну побудову сцен. Таким чином, синкретизм перестає бути лише архаїчним явищем і стає принципом організації сучасного художнього твору.

Науковці наголошують, що синкретизм можна трактувати двояко: як історичний стан (нерозчленована єдність на ранніх етапах розвитку культури) і як естетичну категорію (цілісність художнього враження, утвореного злиттям різних кодів). У першому випадку це поняття застосовується в історико-культурологічному аналізі, у другому – у поетиці та стилістиці. Водночас в українських енциклопедіях і словниках і досі відсутня окрема дефініція поняття «синкретизм мистецтв». Наводиться лише загальне тлумачення терміна «синкретизм». Тому поняття «синкретизм мистецтв» залишається у сфері наукового вжитку – його зміст конкретизується у сучасних літературознавчих і мистецтвознавчих дослідженнях, але ще не кодифікований у довідкових виданнях.

Важливою ознакою синкретизму є єдність сприйняття. Читач не відокремлює словесний образ від музичного чи зорового, адже вони функціонують як неподільне ціле. Наприклад, у коротких прозових текстах може відчуватися «картина в слові», де колір і форма постають так само виразно, як і сюжетна подія. Або ж музичний ритм може підпорядковувати собі побудову фраз і синтаксичну організацію тексту.

У сучасній гуманітарній науці синкретизм також співвідноситься з інтермедіальністю, але має власну специфіку. Якщо інтермедіальність робить акцент на переході змістів між різними видами мистецтва, то синкретизм підкреслює їхню *нерозчленовану єдність*. Це означає, що синкретизм – категорія, яка охоплює і семантику, і сприйняття, і художній ефект.

Синтез мистецтв – це свідоме і цілеспрямоване поєднання різних художніх систем. У ВУЕ термін трактується так: *«взаємозв'язана органічна єдність різних видів мистецтва (живопису, скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва та ін.) та архітектури, в результаті здійснення якого виникає нова естетично-образна якість цілісного художнього ансамблю»* [5]. Це поняття з'являється в науковому дискурсі пізніше і відображає інший культурний етап: той, коли мистецтва вже відокремилися, але знову починають взаємодіяти, створюючи нову якість.

У філософії та естетиці XIX століття категорія синтезу стала ключовою. Особливо активно вона розроблялася в німецькій романтичній думці. Ідеї Й. Г. Гердера, Ф. Шиллера, Ф. Шлегеля, а згодом Р. Вагнера, який увів у культурний обіг поняття *Gesamtkunstwerk* («суцільний твір мистецтва»), визначили подальше сприйняття синтезу.

У літературознавстві синтез розглядається як художня стратегія. Це означає, що письменник свідомо вводить у текст елементи іншого мистецтва, щоб посилити художній ефект. Так, літературний твір може будуватися за принципом музичної композиції (з експозицією, розвитком, кульмінацією та кодою – завершальною частиною) або за логікою живописного полотна (із застосуванням світлотіней, кольорових домінант, перспективи).

Дослідники, зокрема Л. Жоголь [20], О. Рисак [44], підкреслюють, що синтез мистецтв виникає тоді, коли традиційні словесні засоби вже не здатні передати ускладнену картину світу. Він стає відповіддю на кризу класичного реалізму та пошук нових форм виразності. Синтез можна розглядати як механізм оновлення мистецтва, його здатність інтегрувати різні коди в єдину систему.

Варто зазначити, що синтез мистецтв не заперечує автономності окремих мистецьких систем. Музика, живопис чи література зберігають свої властивості, однак у взаємодії набувають додаткового сенсу. Таким чином, синтез – це не розчинення одного мистецтва в іншому, а творення нової гармонії, у якій кожен компонент зберігає свою унікальність.

Особливо важливим є те, що синтез мистецтв у літературі часто має не лише естетичний, а й світоглядний вимір. Звернення письменників до музики чи живопису відбиває глибинні духовні пошуки епохи. Це виявляється як у європейському модернізмі (С. Малларме, Дж. Джойс, М. Пруст), так і в українській літературі (Л. Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський та ін.). Тексти цих авторів демонструють, як література здатна виходити за власні межі, інтегруючи у свою тканину інші мистецтва.

Таким чином, поняття «синтез мистецтв» у літературознавчому аналізі означає насамперед свідому інтеграцію різних естетичних форм і засобів задля

створення нової художньої цілісності. Це процес, що відбувається на рівні авторського задуму, художньої техніки та читацького сприйняття.

Термін **синестезія** походить від грец. *synaesthesia* – одночасне відчуття. Спершу його використовували у сфері психології та фізіології для позначення феномену взаємопов'язаності чуттів, за якого стимуляція одного органу спричиняє реакцію іншого (наприклад, «чути кольори» чи «бачити звуки»). Згодом поняття набуло поширення і в естетиці, де стало позначати здатність мистецтва поєднувати різні сенсорні модальності. У літературознавстві синестезія трактується як поетичний прийом і як естетичний принцип. У другому томі Літературознавчої енциклопедії подається таке визначення: *«художній прийом, що полягає в поєднанні одному тропі різних, іноді далеких асоціацій, відчуттів, виявляється у вигляді метафори, інколи – порівняння»* [34, с. 396].

О. Тараненко в УМЕ («Українська мова: енциклопедія») наводить багато яскравих прикладів синестезії, яка може вживатись то як метафора («малиновий дзвін»), то як порівняння («сильний як грім»). Існує вона і на основі тактильних відчуттів: «гострий запах», «м'яке світло», «теплий колір», «холодний голос»; у термінологічних сполученнях: «м'який звук», «твердий знак»; зорових («срібний сміх»), слухових («крикливий одяг»), смакових («солодкий голос», «терпкий запах») відчуттів [49]. Такі конструкції формують ефект комплексного сприйняття тексту, створюючи враження його багатомірності. Вони часто фіксуються в модерністській і постмодерній літературі.

Синестезія вирізняється ще й тим, що вона дозволяє авторові передати більш інтенсивний емоційний досвід. Читач не лише «бачить» словесний образ, а й «чує» його, «відчуває» на дотик чи навіть «смакує». Завдяки цьому текст перестає бути суто вербальним і набуває властивостей цілісного художнього переживання.

У світовій літературі синестезійні образи активно використовували символісти, які прагнули до універсальної мови мистецтва. Шарль Бодлер у знаменитому вірші «Відповідності» зводить воедино зір, слух, нюх, дотик у поетичному образі (*«Є свіжі запахи, немов дітей тіла, / Є ніжні, як гобой,*

звитяжні, молодечі, / Розпусні, щедрі, злі, липучі, як смола...») [4]. Саме на цьому принципі пізніше вибудувалася естетика символізму й загалом уся ідея «єдності мистецтв». Подібні прийоми знаходимо у творчості С. Малларме, А. Рембо, Р. М. Рільке, Є. Гофмана, Е. Золя.

Деякі дослідники вважають що ці відчуття повністю зрозумілі лише самим синестетам. Для них поєднання чуттів є природним досвідом, тоді як людям без цієї здатності важко уявити чи відчувати подібні процеси. Словесний опис виявляється обмеженим: він не може адекватно відтворити відчуття, які переживає синестет. У результаті виникає розрив між тим, що реально сприймає носій цього феномена, і тим, що може уявити слухач його розповіді. Причина криється в індивідуальній природі синестезії: кожна людина переживає її по-своєму. Навіть у випадках, коли кілька синестетів мають однакову модальність (наприклад, звук → колір), їхні асоціації можуть суттєво різнитися. Для одного музичний акорд може бути синім і холодним, для іншого – золотистим і теплим. Це унеможливує створення універсальної класифікації відчуттів і підкреслює унікальність індивідуального досвіду.

Одним із найвідоміших синестетів вважається **Вінсент ван Гог**. Йому була притаманна хроместезія – тип синестезії, при якому звуки викликають кольорові відчуття. Учитель гри на фортепіано В. Гога помітив, що художник співвідносив звуки клавіш з певними кольорами, але не розумів цього і вважав його божевільним. Вінсент мав дуже специфічне, гостре, емоційне сприйняття кольорів, надаючи кожному відтінку особливого значення, що відобразилося в його унікальних картинах («Зоряна ніч», «Соняшники», «Нічна тераса кафе», «Пшеничне поле з круками», «Червоні виноградники в Арлі»). Мислив синестетично і поет **Артур Рембо**. У сонеті «Голосні» (Voyelles) [43] він надає кожній голосній літері певний колір: А – чорне, Е – біле, І – червоне, У – зелене, О – синє. Така відповідність демонструє прагнення поета створити універсальну мову чуттів, у якій звук і колір взаємно доповнюють одне одного. Його синестезійний експеримент став відправною точкою для подальшого розвитку символізму й модернізму.

В українській культурі у цьому плані яскраво виступає творчість **Лесі Дичко**. Прикладом синестетичного мислення є її хорова опера «Золотослов». У ній музичні мотиви вибудовані як своєрідні звукові архітектури, що нагадують храмові інтер'єри: кожна партія має колористичний відповідник і просторовий образ. Дослідники зазначають, що в цій опері колір і звук взаємодіють так само органічно, як у візантійському храмі архітектура поєднується з іконописом і співом.

Важливо підкреслити, що синестезія відрізняється від синкретизму і синтезу. Якщо синкретизм передбачає нерозчленовану єдність мистецтв, а синтез – свідоме їх поєднання, то синестезія функціонує на рівні сприйняття й образності. Це категорія не стільки історико-культурна чи структурна, скільки перцептивна. Вона демонструє, як мистецтво здатне активувати різні органи чуття і створювати ефект багатшаровості.

Синестезія у літературі має дві площини: поетологічну (як засіб образотворення) і рецептивну (як особливість читацького сприйняття). Це означає, що синестезія не лише закладена у текст автором, але й реалізується в акті читання. Таким чином, вона є містком між творчим задумом автора та рецепцією читача.

З огляду на сказане, можна стверджувати, що розглянуті дефініції мають спільну основу, а саме: ідею поєднання та взаємодії. Проте між ними існують принципові відмінності, які потрібно враховувати під час аналізу літературних явищ:

- **Синкретизм** – це насамперед нероздільна єдність різних мистецтв у їхній первісній формі, а також сучасний естетичний принцип, коли враження від тексту формується завдяки злиттю зорових, музичних та інших елементів. Його ключове слово – цілісність.
- **Синтез мистецтв** – це свідомо інтеграція різних художніх систем, яка відбувається на рівні авторського задуму й техніки. Тут важливе не злиття, а гармонійне співіснування компонентів. Ключове слово – поєднання.

- **Синестезія** – це перцептивне явище, яке діє на рівні образності й читацького досвіду. Вона виявляється у полісенсорних метафорах та ефекті взаємопроникнення чуттів. Ключове слово – співвідчуття.

Узагальнено можна сказати, що синкретизм відповідає за цілісність, синтез – за організацію, а синестезія – за ефект сприйняття. Усі три поняття перетинаються, але не є тотожними, і тому їх варто використовувати комплементарно.

Водночас зазначимо, що синкретизм постає не лише як історичне явище, притаманне первісному мистецтву, а й як методологічний підхід до осмислення сучасної літератури. Він дозволяє розглядати художній твір як місце перетину різних мистецьких мов, здатних до продуктивного співіснування і взаємозбагачення. Синкретизм стає інструментом подолання меж між жанрами, видами мистецтва, стильовими напрямками тощо. Саме така перспектива є особливо актуальною в контексті аналізу малої прози Івана Франка, яка містить численні приклади живописної, музичної, театральної образності.

Висновки до розділу 1

У підрозділі 1.1 нами було з'ясовано, що становлення проблематики синкретизму мистецтв має послідовний характер: від античних уявлень про спорідненість мистецтв і середньовічної сакралізованої цілісності художнього дійства – до ренесансних зіставлень поезії та живопису, просвітницького розмежування просторових і часових мистецтв і відновлення ідеї їхньої єдності у період романтизму. Показано, що в XIX ст. інтерес до міжмистецьких зв'язків істотно посилюється внаслідок розвитку порівняльного літературознавства, естетики та психології художнього сприйняття. В українському літературознавстві саме Іван Франко першим послідовно звернув увагу на те, що словесний твір може функціонувати в тісному зв'язку з музичними й зоровими елементами, і описав цей механізм на рівні поетики. У підрозділі також окреслено сучасний стан дослідження проблеми: нині синкретизм розглядається

на міждисциплінарній основі (культурологія, психологія, літературознавство, філософія, естетика, мистецтвознавство), а праці українських науковців (Д. Наливайка, І. Денисюка, О. Рисака та ін.) засвідчують, що література не лише запозичує виражальні можливості інших мистецтв, а й сприяє поглибленню їхнього змістового потенціалу. Зроблено висновок, що зростання уваги до синкретизму є закономірним проявом інтегративних процесів у сучасній гуманітарній науці й потребує методології, яка б забезпечувала узгоджені підходи до опису цього явища і робила можливим його подальше застосування під час аналізу конкретних художніх текстів.

У підрозділі 1.2 було окреслено відмінності між трьома базовими для нашого дослідження поняттями – синкретизм, синтез і синестезія. Встановлено, що термін синкретизм доцільно вживати в двох площинах: як історичну нерозчленовану єдність мистецтв (ранні форми обрядово-ритуальної творчості) і як сучасний естетичний принцип, коли враження від літературного твору формується завдяки єдиній дії словесних, зорових і слухових кодів. Синтез мистецтв витлумачено як свідомо запрограмоване автором поєднання різних художніх систем, спрямоване на створення нової цілісності, де кожен компонент зберігає автономність, але працює на спільний художній ефект. Синестезію окреслено як перцептивну та поетологічну категорію, що фіксує міжсенсорний характер образності і не зводиться ні до синкретизму, ні до синтезу. Саме таке розмежування дає змогу надалі послідовно аналізувати міжмистецькі прояви у малій прозі Івана Франка й точно визначати, з яким типом взаємодії мистецтв ми маємо справу в кожному конкретному тексті.

РОЗДІЛ 2

ІВАН ФРАНКО І ПРОБЛЕМА МІЖМИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ

2.1 Франко як митець-універсал: літератор, мистецтвознавець, філософ

«Свідомо чи несвідомо, з власного пересвідчення чи з чужого голосу, але кожен, почувши ім'я Франка, сказати б, здіймає шапку, незалежно від свого місця народження ... Тут діє якийсь «інстинкт величі»...» (Євген Маланюк).

Одним із найвидатніших діячів української культури є Іван Якович Франко. Поет, прозаїк, драматург, публіцист, літературний критик, перекладач, літературознавець, політолог, видавець, громадський і політичний діяч, науковець (написав численні праці з історії та теорії літератури, літературної критики, фольклористики, етнології, мовознавства, літературознавства, мистецтвознавства, релігієзнавства, історії, економіки, соціології, філософії і навіть описового природознавства). І це далеко не весь список його зацікавлень. Творчість Каменяра охоплює різний спектр жанрів і тем, що виявляють різноманітність його таланту та глибину інтелекту. За своє життя, яке тривало неповних 60 років, Іван Франко понад чотири десятиліття присвятив активній творчій діяльності. За цей час він написав близько 6000 творів. Це означає, що приблизно кожних два дні з-під його пера з'являвся новий літературний чи науковий доробок: поезія, новела, повість, роман чи монографія.

Писав українською (більшість текстів і праць), а також польською, німецькою, болгарською та чеською мовами. Був першим письменником, який заробляв на життя виключно літературною працею. За приблизними оцінками здобутки «титана праці» налічують кілька тисяч творів загальним обсягом понад 100 томів. За життя І. Франка окремими книгами і брошурами було видано понад 220 видань, зокрема понад 60 збірок його оригінальних і перекладних творів різних жанрів. Його особиста бібліотека налічувала орієнтовно 12 тисяч книг. Був номінований на здобуття Нобелівської премії з літератури. Знав 19 мов. Його переклад біблійної «Книги Буття» досі залишається найбільш точним

перекладом цієї частини Біблії українською мовою. Носив вишиванки і в будні, і у свята. Був першим чоловіком, який одягнув вишиту сорочку з класичним європейським костюмом, чим започаткував нову моду. Діяльність Івана Франка була багатогранною і мала величезний вплив не лише на літературу, а й на суспільство в цілому, залишаючи глибокий слід в історії української культури.

Іван Франко належить до того типу діячів української культури кінця ХІХ – початку ХХ століття, яких доцільно визначати як митців-універсалів, тобто інтелектуалів, що органічно поєднали літературну творчість, науково-критичну та публіцистичну діяльність, історико-культурні та філософські рефлексії, а також стратегію практичного культуротворення. Його біографія і сукупність творів засвідчують не просто вражаючу продуктивність, а внутрішню єдність різних напрямів праці: художній текст у нього майже завжди підтримано науковою або історико-культурною аргументацією, а наукові розвідки спираються на безпосередній досвід письменника, перекладача, журналіста й учасника культурного життя Львова та всієї Галичини кінця ХІХ століття. Уже сучасники відзначали, що він однаково впевнено почувався в поезії, прозі, драмі, у літературознавчій і мовознавчій статті, в етнографічній нотатці, у філософському есе й політичній публіцистиці, причому кожен із цих жанрів був для нього не самоціллю, а засобом розгорнути цілісну програму модернізації української культури на європейських засадах. Ця багатоплановість і є головним доказом Франкової універсальності, а також вихідним пунктом для осмислення його як літератора, мистецтвознавця і філософа одночасно.

Як літератор Франко сформувався в полі багатьох традицій, але жодною не обмежився. ВиPLEкана в гімназійні роки здатність засвоювати великі обсяги текстів різними мовами й відразу ж випробовувати їх у власному письмі зумовила ранній вихід письменника за межі провінційної моделі українського красного письменства. Збірки «Баляди і розкази», «З вершин і низин», «Зів'яле листя», пізні «Semper tiro» чи «Давне й нове» різняться тональністю і тематикою, проте всюди присутній один принцип: поезія має бути інтелектуально вмотивованою і водночас сучасною, здатною до діалогу з європейською поетичною системою. Те

саме стосується прози: від «Борислава» й соціально-психологічних повістей 1880–1890-х до модерністичних пошуків початку ХХ століття. Саме як прозаїк і драматург він довів, що українська література може однаково переконливо показати фабрику, тюремну камеру, селянську громаду, салон галицької інтелігенції і внутрішню драму «маленької» людини, тобто весь соціальний і емоційний спектр модерного суспільства. У цьому виявляється перший і найвиразніший аспект універсальності І. Франка: він володіє всіма ключовими літературними формами свого часу і щоразу демонструє здатність відобразити у них актуальний науковий, суспільний або філософський зміст, не розриваючи зв'язку з народною традицією, яку вважав фундаментом національної культури. Ця ж здатність дає йому право говорити про літературу не лише як практик, а й як історик та критик, що послідовно вибудовує картину розвитку українського письменства від давнини до свого сьогодення, коригуючи вже існуючі схеми і пропонуючи власні оцінки авторів, жанрів, стильових течій. На це спрямовані його праці про Т. Шевченка, про стару українську літературу, про західноєвропейських класиків, його редакторська робота і широка перекладацька діяльність, що мала легітимізувати українське слово у загальноєвропейському інтелектуальному просторі. Як бачимо, постать письменника і поета у Каменяра органічно переходить у постать науковця і культуролога, бо він не лише пише твори, а й задає критерії їхнього аналізу та канонізації.

На тлі літературної діяльності недооціненою залишається мистецтвознавча компетенція І. Франка. Вона не обмежується згадкою про те, що він писав про театр чи цікавився музикою. По-перше, Франко працював у Львові саме тоді, коли в місті формувалося ядро українського образотворчого середовища – насамперед коло Івана Труша, пізніше Олекси Новаківського. Його тісні контакти з художниками підтверджує хоча б історія львівського портрета письменника, виконаного Іваном Трушем на початку ХХ століття: поява цього портрета свідчить не тільки про взаємну повагу двох митців, а й про включеність І. Франка в дискусію про репрезентацію українського інтелектуала в живописі, про вироблення типу національного портрета як культурного символу.

По-друге, сучасні мистецтвознавчі збірники, присвячені рецепції Каменяра в різних видах мистецтва, фіксують, що вже його власні тексти містять розгорнуті оцінки ролі мистецтва, зокрема театру й музики, у формуванні національної самосвідомості та естетичного смаку публіки. Це означає, що І. Франко не просто користувався мистецтвом як джерелом сюжетів, а й цілком свідомо розглядав його як систему знаків, яка може або підносити народну культуру, або залишати її у стані провінційності.

По-друге, у новіших мистецтвознавчих працях, що аналізують рецепцію І. Франка в різних видах мистецтва, підкреслено: у його власних текстах наявні докладні міркування про функції мистецтва, передусім малярства й музики, у формуванні національної самосвідомості та естетичного смаку публіки. Отже, ми бачимо, що він не обмежувався використанням мистецтва як матеріалу для змістового наповнення, а послідовно трактував його як систему, що може або підносити народну культуру, або залишати її у стані провінційності.

Окремої уваги потребує тема взаємин І. Франка з живописом, яка в науковій літературі висвітлена слабше, ніж його взаємини з музикою. Тут важливо врахувати два рівні. На текстовому рівні І. Франко неодноразово звертається до образотворчих мотивів у літературознавчих студіях, найвиразніше тоді, коли характеризує багатогранність Тараса Шевченка. Аналізуючи спадщину поета, він наголошує, що творцем національної культури є не лише автор вірша, а й художник, який уміє закріпити у візуальному образі історичну пам'ять та ідеал. Таким чином, І. Франко вводить у науковий обіг думку про єдність словесної і образотворчої творчості як про норму розвитку модерної культури, а не як про випадковий збіг талантів в одній особі. Звідси випливає його зацікавлення постатями українських малярів, які працювали у Львові, Києві й намагалися витворити національну тематику в портреті, пейзажі, історичній композиції. Каменяр підтримував товариські стосунки з Іваном Трушем, який поєднав документальність і психологічну характеристику у портреті І. Франка, що відповідає письменниковому баченню мистецтва як інструмента націєтворення. На соціокультурному рівні І. Франко, як редактор і публіцист, мав постійний

доступ до матеріалів про виставки, театральні постановки, концерти, і його участь у відборі та коментуванні цих матеріалів, зафіксована у львівській періодиці кінця ХІХ століття, свідчить про обізнаність із актуальними мистецькими процесами міста, де українська спільнота змагалася з польською та австрійською за право на публічний простір мистецтва. Активна культурно-просвітницька діяльність Каменяра була не випадковою – це складова частина його політики.

Питання взаємодії Івана Франка з музикою значно краще відбито у джерелах і простежується як у його художніх текстах, так і в публіцистиці та критичних статтях. Для нього музика була не периферійним мистецтвом, а важливим чинником національної культури, що пов'язаний із фольклорним підґрунтям, із просвітницькими завданнями та з колом сучасних йому композиторів. Саме тому І. Франко послідовно звертався до музичних тем, оцінював роль співу, хорових і сценічних форм у вихованні публіки й розглядав музику як той вид мистецтва, через який українці найшвидше можуть заявити про себе в європейському культурному просторі.

Музика в його текстах виконує дві функції. З одного боку, вона є зразком упорядкованої, гармонійної творчості, яка спрямовує емоцію в чітку форму і таким чином наближає літературу до європейських художніх стандартів. З іншого боку, музика – це сфера, де українська традиція вже мала сильний фольклорний фундамент. Іван Франко разом із Миколою Лисенком та іншими діячами бачив у ній найшвидший шлях до європейського визнання: легко перекладний, придатний до концертного виконання, привабливий для широкої публіки. Тому цілком закономірно, що в його літературно-критичних виступах тема музики з'являється частіше, ніж тема живопису: перша безпосередньо підтримувала фольклористичні, етнографічні та освітні інтереси письменника, друга вимагала наявності розвиненої художньої освіти та музейної мережі, які в українців Галичини тоді лише формувалися. Але сам вибір І. Франка на користь систематичного говоріння про мистецтво (і музичне, і візуальне) означає, що він мислив українську культуру комплексно, не допускаючи її звуження до однієї,

навіть найрозвиненішої, галузі. Влучними у цьому контексті є слова Романа Голода: «...*секрети поетичної творчості письменника – в його вмінні гармонізувати індивідуальну авторську майстерність із національними традиціями та загальносвітовими тенденціями в розвитку літератури...*» [16, с. 59]. І. Франко вдало синтезує здобутки різних літературних напрямів.

Філософія Каменяра не оформлена в одну працю чи завершену доктрину, але вона послідовно присутня в різних жанрах – від публіцистики й літературної критики до історико-літературних студій і художніх творів. Для І. Франка характерне поєднання раціоналістичної, науково орієнтованої позиції (потреба опиратися на факти, історію, суспільні умови) з гуманістичним наголосом на цінності особистості, її праці, освіти, творчості. Він розглядає літературу, мистецтво, науку, фольклор не відокремлено, а як різні способи вияву людського духу й водночас як інструменти національного самоутвердження. Саме тому у своїх працях він так часто повертається до постатей, які поєднали таланти із громадською місією: для нього це приклад того, як індивідуальна творчість виходить на рівень загальнокультурної й моральної норми. Показовими є його студії про Т. Шевченка: Франко наполягає, що сила Шевченка не тільки в поезії, а в тому, що він зумів «*стати володарем у царстві духа*» – тобто знайшов універсальну, надетнічну міру художньої виразності, яку може зрозуміти кожна освічена людина. Ця оцінка, первісно скерована на поета, імпліцитно поширюється й на Шевченка-художника і, ширше, на завдання українського мистецтва взагалі. У цьому сенсі Франко-філософ – це Франко, який постійно ставить питання про сенс культурної праці, про межі впливу мистецтва, про зв'язок особистого розвитку з розвитком нації, і саме цим забезпечує внутрішню єдність своїх літературних, наукових і культурологічних текстів.

Звідси постає кілька узагальнень. Перше: універсалізм І. Франка не є випадковою сукупністю здібностей; він витворений історичною ситуацією бездержавної нації, якій потрібен був інтелектуал, здатний одночасно говорити мовою європейської науки, творити високохудожній текст і роз'яснювати широкій публіці сенс нових мистецьких явищ. Друге: у структурі цього

універсалізму мистецтвознавчий вектор займає чітке місце – він забезпечує зв'язок літератури з матеріальними й візуальними формами культури, що особливо помітно у співпраці й особистих контактах І. Франка з галицькими художниками рубежу століть. Третє: філософське підґрунтя його творчості робить зрозумілою постійну увагу до проблеми синтезу мистецтв, яка згодом стане однією з ключових у модерністському дискурсі. Письменник усвідомлював, що лише синтез різних мистецтв здатен створити той тип національної культури, який не буде провінційним віддзеркаленням чужих зразків. Четверте: його колосальна праця з перекладів і популяризації світової спадщини мала і цілком мистецтвознавчу мотивацію – показати українському читачеві, як у інших культур організовано взаємодію літератури, музики, театру, живопису, і підштовхнути власне середовище до складніших форм творчості. Нарешті, п'яте: уже сам образ І. Франка, закріплений у живописі Івана Труша й у численних художніх та меморіальних репрезентаціях, став складовою українського образотворчого канону й одним із доказів того, що український інтелектуал початку ХХ століття усвідомлював цінність візуальної самопрезентації так само, як і цінність слова.

Отже, усі три рівні – літераторський, мистецтвознавчий і філософський – у Івана Франка взаємно доповнюють один одного, створюючи ту національну модель митця, яку сьогодні доцільно описувати саме як модель митця-універсала.

2.2 Трактат «Із секретів поетичної творчості» як перша спроба осмислення міжмистецької взаємодії в українському літературознавстві

Третій розділ трактату «Естетичні основи» є, по суті, першою системною спробою в українському літературознавстві теоретично обґрунтувати механізми взаємодії поезії з іншими видами мистецтва на основі функціонування органів чуття та визначити межі таких зіставлень. Іван Франко формулює проблему чітко й послідовно: яким чином чуттєве сприймання бере участь у створенні та розумінні поетичного тексту; як поезія може використовувати засоби музики й

живопису, зберігаючи поряд із цим власну ідентичність; у чому полягає відмінність між риторичними порівняннями та справжньою структурною спорідненістю між словесним мистецтвом та іншими художніми системами. У центрі уваги дослідника – не загальні фрази про «красу», а конкретні процеси взаємодії зорових, слухових, дотикових, смакових і нюхових відчуттів, що стають матеріалом для поезики. Саме від цієї перцептивної основи він розвиває міркування про межі міжмистецької взаємодії, уникаючи спокуси потонути в красивих, але порожніх метафорах.

І. Франко підходить до проблеми не описово, а теоретично, закладаючи метод, який сьогодні ми називаємо інтермедіальним аналізом. Предметом дослідження для нього є вивчення ролі *«поодиноких змислів»* у поезії та способів, якими вона *«в аналогії або в суперечності до інших штук»* передає образи так, щоб викликати необхідне враження у читача. Окреслений підхід демонструє новаторство мислителя: поезика прочитується крізь естетику чуттєвості, а міжмистецькі зіставлення – не як ілюстративні паралелі, а як засіб точного окреслення функцій і меж кожного мистецтва.

Уточнюючи роль естетики, І. Франко розглядає її не як сукупність норм про «прекрасне», а як науку про чуттєвий досвід. Поезика, за його розумінням, має ґрунтуватися на механізмах сприйняття, на тому, як зір і слух формують художній образ і смисл. Порівнюючи поезію з музикою та живописом, він вибудовує український варіант понятійного апарату для подальших інтермедіальних студій, у якому категорії сенсорики стають основою для опису міжмистецьких зв'язків.

Щодо **взаємодії поезії та музики**, то, поезія, за словами І. Франка, близька до музики історично (давня пісенність, декламація під мелодію), але відрізняється способом дії, адже сучасний читач сприймає поезію переважно очима, а музику – слухом. З цього випливає важливе спостереження: поезія може одночасно залучати різні чуттєві рівні, а музика апелює передусім до слухового сприйняття: *«Коли музика апелює тільки до нашого слуху, самими чисто слуховими враженнями силкується розворушити нашу фантазію і наше чуття, то поезія властивими їй способами торкає всі наші змисли. Коли музика б'є*

переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горишніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці» [52, с. 86]. Поезія вміє окреслювати думку, причинно-наслідковий зв'язок, мотивацію, складні переживання, тоді як музика виражає стан, настрій, напруження, але не дає самого поняттєвого змісту. Тому спроби редукувати поезію до «чистої музики слова», коли значення відсувають на другий план, І. Франко вважає методичною помилкою: зникне те, заради чого слово взагалі існує в мистецтві, – можливість творити і розгортати смисли.

Водночас він демонструє, як поезія може моделювати музичну дію. Це, по-перше, слухові образи: буря, шелест, крик, шум, які не лише імітують звук, а й створюють емоційне тло. По-друге, це ритм, інтонація фрази, повтори, паузи, внутрішні акценти, які справді нагадують музичну побудову і посилюють вплив на читача. Але тут І. Франко нагадує про принципову різницю: музика здатна подавати кілька шарів одночасно (акорд, поліфонія), тоді як поезія розгортає зміст послідовно, рядок за рядком. Поезія компенсує брак одночасності силою означення, структурою думки, точним добором образів, але не може перетворитися на акордову звукописну тканину без втрати власної природи. І навпаки: музика не може прямо описати тишу, вона лише замовкає; поезія ж здатна вимовляти тишу і робити її смисловим центром сцени («для поезії не тільки доступні всі ті явища, які доступні й для музики, але й надто і ті, що недоступні для неї» [52, с. 90]). Ці приклади у І. Франка виконують важливу теоретичну функцію: вони позначають межі й траєкторії можливого переходу між системами і водночас показують, де такий перехід обривається.

І. Франко слушно зауважує: *«поезію можна прирівняти до барвистої, але поодинокі нитки, а музику до штучної тканини»* [52, с. 90]. У цій метафорі криється сутність їхньої структурної відмінності. Поезія – це послідовність, лінія, яка розгортається у часі, створюючи малюнок завдяки зміні кольорів,

ритму, наголосів, образів тощо. Вона має напрямок, початок і кінець, як нитка, що проходить крізь певні смислові точки. Музика ж – це одночасність, сплетіння звуків, ритмів, тембрів. Вона схожа на тканину, у якій переплетено безліч ниток, і кожна окрема лінія губиться в загальному візерунку, але саме їхня взаємодія створює гармонію. У цьому зіставленні І. Франко передбачив те, що пізніше стане основою інтермедіальних студій: поезія мислить послідовно, а музика – синхронно. У поезії елементи з'являються один за одним, у музиці вони співіснують і взаємно підсилюють одне одного. Саме тому переклад музичного ефекту у словесну площину завжди буде частковим – нитка не може стати тканиною, але може блиснути тими ж барвами.

Показовим є і цей фрагмент із трактату: *«Певна річ, і поезія викликає в нашій організмі такі самі зміни, як музика, і викликає їх не раз далеко сильніше, заставляє нас не тільки тремтіти і заперати в собі дух, але також сміятися, плакати, почувати тривогу, вдоволення, ненависть, погорду і т. і.»* [52, с. 90-91], адже він демонструє глибоке розуміння психофізіологічної природи мистецтва І. Франком. Автор пише про те, що художній твір впливає не лише на свідомість, але й на тіло, нервову систему, біоритми людини. Він наголошує: поезія може бути навіть сильнішою за музику у своєму впливі. Музика безпосередньо діє на слух і емоції, але поезія, крім емоційного рівня, активує інтелект, уяву, пам'ять, асоціації, залучає всі чуття одночасно. Вона не лише «тремтить» у душі, як мелодія, а ще й формує смислові образи, спонукає до роздумів і внутрішнього діалогу. Поетичне слово може розсмішити, розчулити, схвилювати, викликати відразу чи піднесення, тобто охопити повний спектр афектів, які музика передає лише частково, без вербального посередництва. Тут І. Франко фактично випереджає сучасні дослідження в галузі когнітивної естетики, які доводять, що літературний текст впливає на людину комплексно, поєднуючи сенсорне, емоційне та раціональне. Його спостереження можна розуміти як передчуття синестетичної теорії мистецтва, адже поезія для нього – не просто послідовність знаків, а енергетичний імпульс, що здатний викликати реальні реакції у читача.

Отже, І. Франко не протиставляє поезію і музику, а демонструє їхню спільну основу: обидві впливають на людину через ритм, інтонацію, повтор. Але поезія має додаткову перевагу: вона «осмислює» емоцію, надає їй напрям і форму. Саме таке поєднання емоційного й розумового начал він вважав найвищим проявом поетичного мистецтва.

Другий великий напрям порівняння – **взаємодія поезії з живописом**. Тут І. Франко відштовхується від простого спостереження: зір забезпечує найбільшу кількість і різноманітність даних, а тому саме він надає поезії найширші можливості. У мові легко назвати форму, колір, світло, тінь, масштаб, рух; звідси традиційна сила епітета і порівняння, ефект «картини у слові». І. Франко не обмежується загальною декларацією «поезія – це живопис словами», а наводить емпіричні аргументи: у народних та епічних текстах слов'янських традицій кількість зорових означень переважає інші типи. З цих слів стає зрозуміло, що зорові доміанти – природний інструмент словесної композиції, і автор, свідомо працюючи світлотінню, кольоровими контрастами, ракурсами, досягає враження візуальної повноти, завершеності без жодного пера і пензля (тобто створює ілюзію зорової реальності).

І. Франко визначає поезію й малярство як два провідні різновиди людської творчості, що мають на меті відтворення певного фрагмента дійсності й закріплення його в художній формі: *«...між поезією і малярством як двома найважливішими паростями людської артистичної творчості, такими, що дають для творчого духу найширше поле, найбільше багатство форм і способів»* [52, с. 102]. Уже на початку він виокремлює їхню спільну мету: і поет, і маляр прагнуть передати момент життя, вирваний із реальності. Водночас, зауважує І. Франко, відмінність між ними полягає не в тому, що вони зображують, а в самій техніці, способі й засобах цього зображення.

Малярство оперує лише зоровим виміром, воно передає світ за допомогою кольору й лінії. Картина – це зупинена мить, *«се частина природи, вихоплена з невгавного виру життя і закріплена на таблиці»* [52, с. 102]. У ній застигли світло, тінь, рух, людські обличчя – усе підпорядковане принципу нерухомості:

«Сама природа сеї штуки [малярства] жадає того, що все, зображене нею, мусить бути недвижне і незмінне; світло і тїнь держиться все на однім місці, люди і звірі стоять чи лежать все в одній позиції, з одним виразом лиця, кольори лишаються все однакові, хоч у дійсній природі все те підлягає ненастанним змінам, рухові та обміну матерії» [52, с. 102].

Однак, І. Франко підкреслює, що справжня досконалість живопису виявляється тоді, коли за допомогою нерухомих засобів художник спромагається викликати у реципієнта відчуття динаміки, руху. Так, Каменяр визначає психофізичний механізм естетичного сприйняття, за якого уява стає активним співтворцем мистецького ефекту.

Поезія, на відміну від живопису, універсальне мистецтво багаточуттєвого впливу. Вона не лише апелює до зору (через графічний вигляд літер), а й до слуху, дотику, запаху, руху: *«коли малярство апелює тільки до зору і тільки посередньо, при допомозі зорових вражень, розбуджує в нашій душі образи, які найзвичайніше являються в асоціації з даним зоровим враженням ... , то поезія апелює рівночасно до зору і до слуху, а далі, при допомозі слів, і до всіх інших зміслів і може викликати такі образи в нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може. Та головно, апелюючи відразу до двох головних наших зміслів, до зору і до слуху, поезія лучить у собі дві, на перший погляд, суперечні категорії: простору і часу. Вона може показувати нам речі в спокої, розміщені одні обік одних, і в русі, як одні наступають по одних» [52, с. 104].* Мовна тканина поезії має свій ритм, звук, тембр і образність, що дозволяє їй охоплювати всі сенсорні сфери. І. Франко підкреслює, що поет, на відміну від маляра, не обмежується лише зоровим сприйняттям і може вільно переходити від візуальної сфери до інших сенсорних рівнів сприйняття (*«Значить, у чім тут секрет? А в тім, що поет може в кожній хвилі з домени зорового зміслу перескочити в домену всякого іншого зміслу, а маляр прив'язаний тільки до сього одного» [52, с. 107]*). Саме це робить поетичну творчість формою синестетичного мистецтва, де слово відтворює цілісний досвід чуттів.

Розглядаючи приклад із пісні Г. Гейне, І. Франко демонструє, як поезія може бути живописною у своїй структурі, використовуючи описові деталі. Але, на відміну від картини, поетичний образ не зупиняється в межах композиції, а набуває розвитку, динаміки, переходу від зорового в емоційне. У цьому полягає перевага поезії над живописом: вона здатна зупиняти й рухати час одночасно, відображати простір і процес, показувати, як емоція розгортається в ритмі слова.

Франко заперечує тезу Г. Е. Лессінга, який відносив живопис до простору, а поезію до часу. Каменяр доводить, що обидва види мистецтва існують і в просторі, і в часі, адже глядач сприймає картину поступово, переходячи від деталі до деталі, тоді як читач рухається текстом, формуючи зорово-емоційні ланцюги. В обох випадках актуалізується категорія руху.

Важливо зазначити на думці І. Франка, що поезія здатна породжувати візуальні образи без жодного пера чи пензля, лише силою мовних асоціацій. Її зображальність полягає не в копіюванні реальності, а в здатності відтворювати її на рівні відчуттів (*«правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та плереристи пера і чорнила, їх описи виглядають радше як вказівки для маляра або як прейскуранти різних вишуканих фарб, аніж як поетичні креації»* [52, с. 101]). Слово стає еквівалентом мазка, ритм – аналогом композиційної лінії, метафора – кольором. Так народжується враження візуальної глибини й пластичної виразності, коли мовна структура діє як живописна.

Водночас І. Франко не применшує значення малярства. Навпаки, він бачить у ньому естетичну школу для поета, адже живопис учить спостережливості, композиційного мислення, відчуття гармонії. Проте справжня «синтеза мистецтв», на його думку, можлива саме в поезії, тому що вона володіє засобами не лише опису, а й руху, звуку, часу. Поезія може передати холод, тепло, вітер, вологу, тобто те, що в живописі передається лише символічно.

У роздумах Франка про взаємодію поезії і живопису особливо помітне передчуття сучасного поняття **екфразису** – художнього опису твору мистецтва

засобами слова. Поет, за І. Франком, не просто передає образ, а відтворює механізм зорового сприйняття, змушуючи читача «бачити» через слово.

І. Франко додає, що «нижчі» чуття (дотик, смак, запах) теж можуть бути надзвичайно корисними. Дотик підсилює пластичність образу: через відчуття тепла чи холоду, ваги, шорсткості предмет немовби оживає в руках читача. Смак і запах повертають пам'ять, викликають сильні афекти, можуть пов'язати короткий опис із великим життєвим досвідом. Такі чуття рідше вербалізуються, але саме тому їхнє раптове увімкнення часто дає враження свіжості й достовірності. По суті, у І. Франка немає «другорядних» органів відчуття, є різний ступінь залученості кожного у побудові художньої цілісності.

Автор трактату підкреслює, що краса мистецького твору не визначається матеріалом, із якого він створений, і не зводиться до зовнішньої форми чи теми. Вона полягає у тій естетичній реакції, яку твір викликає в людині, у здатності художника передати внутрішній зміст через обрані засоби вираження (*«... в артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить її основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів досягнути те враження»* [52, с. 118]). Це положення переводить питання краси з площини матеріального у сферу духовного впливу мистецтва, роблячи акцент на процесі сприйняття й комунікації між твором і людиною.

Трактат формує не просто перелік паралелей між мистецтвами, а систему чітко окреслених можливостей і меж. Поезія може використовувати ритмічні й звукові засоби, властиві музиці, проте не повинна втрачати смислової глибини; може наближатися до живопису через образність і композицію, але має зважати на послідовний характер мовного викладу. Там, де музика не здатна передати узагальнення або поняттєвий зміст, поезія реалізує його за допомогою логічної структури висловлювання; натомість там, де живопис створює цілісне враження одномоментно, поезія вибудовує його поступово через систему словесних означень. Не дарма Григорій Ключек називав трактат «класикою рецептивної поетики» [23, с. 40]. Таким чином, у Франковій концепції міжмистецька

взаємодія розглядається не як злиття мистецтв, а як упорядкована співпраця різних сенсорних засобів у межах словесної творчості.

Усе це має безпосередній сенс для інтерпретації малої прози. Коротка форма (новела, оповідання, ескіз тощо) вимагає максимальної концентрації сенсорних сигналів. Автор не має права на розлогі вступи: потрібно влучно вибрати зоровий вузол (світло, колір, деталь), прислухатися до ритму фрази, вчасно додати дотиковий штрих або запах, що залишить відбиток у пам'яті. Франко-теоретик дає своєрідний ключ до розуміння Франка-прозаїка – описує, як народжується художня сцена з поєднання зорового, слухового й дотикового досвіду.

У Франковому розумінні міжмистецька взаємодія не зводиться до механічного поєднання або змішування різних мистецтв. Йдеться радше про свідоме, виважене залучення прийомів, які можуть бути спільними для музики, живопису й слова. Література (і поезія, і проза) здатна переймати окремі принципи звучання чи візуальності, але не виходить за межі власної, словесної природи. Саме таке взаємне збагачення розширює виражальні можливості тексту та збагачує його художній інструментарій.

У підсумку трактат дає українському літературознавству те, чого у той час бракувало: ясну, верифіковану мову опису міжмистецьких явищ. По-перше, він ставить поезику на чуттєвий фундамент (зір, слух, дотик, смак, запах як механізми формотворення). По-друге, він відрізняє можливе від неможливого у перенесенні прийомів: де поезія може бути музичною, а де ні; де живописне мислення продуктивне, а де перетворюється на декоративність. По-третє, він узаконює практичні критерії аналізу: домінантні сенсорні канали, ритм і інтонація, світлотінь і перспектива, тактильна пластика образу тощо. По-четверте, він описує, як це працює на матеріалі текстів, і тим самим дає ключ до читання малої прози. Як бачимо, І. Франко значно випередив свій час. Відомий літературознавець і критик Є. Адельгейм слушно зазначає: *«Далекосяжність естетичних ідей трактату пояснюється, як можна думати, і тим, що автор його був ученим особливого складу. Розв'язуючи ту чи іншу естетичну задачу, він спирався не тільки на свої величезні знання та інтуїцію, а й на інтроспекцію –*

глибоке самоспостереження бурхливих творчих процесів, що відбувалися в його власній душі – душі художника, який випереджає час» [1, с. 61–62]. Але, на жаль, «починання І. Франка не отримало у нас належного продовження, відтак студії зв'язків літератури з іншими мистецтвами мали переважно фактографічний характер» [40, с. 18].

Для нашої теми це означає наступне. Коли ми говоримо про явище синкретизму мистецтв у малій прозі Івана Франка, варто спиратися на саме такі, франкові критерії. Синкретизм не зводиться до переліку музичних чи живописних рис; він означає продуману організацію чуттів у тексті, де слово бере на себе роль координатора. Саме таке прочитання, яке пропонує Франко, дозволяє впевнено рухатися до аналізу його новел і оповідань.

Отже, основна ідея розділу «Естетичні основи» трактату «Із секретів поетичної творчості» І. Франка полягає в тому, що словесне мистецтво також може цілеспрямовано впливати на людські відчуття не менш точно, ніж інші види мистецтва, і водночас здатне охоплювати те, що для них недосяжне – сферу раціонального осмислення. За такого підходу міжмистецька взаємодія має не лише теоретичне, а й практичне значення: вона перестає бути абстрактним поняттям і перетворюється на дієвий принцип аналізу художнього твору. Поезія, а разом з нею й мала проза, поєднують різні сенсорні канали, утворюючи цілісну систему художнього впливу, проте не виходять за межі своєї природи. З огляду на це, працю І. Франка можна вважати першою зрілою моделлю осмислення міжмистецьких процесів в українському літературознавстві – моделлю, що дає нам і мову опису, й інструменти аналізу, і міру, без якої жоден синтез не стане мистецтвом.

Висновки до розділу 2

У підрозділі 2.1 нами було доведено, що Іван Франко постає як митець-універсал, у якому поєдналось три взаємопов'язані площини діяльності: літературна, мистецтвознавча та філософська. З'ясовано, що його надзвичайна продуктивність не є просто результатом індивідуального таланту, а випливає з усвідомленої культурної програми: створити для бездержавної української спільноти повний комплекс модерних форм – від художнього тексту і наукової розвідки до публіцистики й мистецької критики. Іван Франко не лише користувався мистецтвом як тематичним матеріалом, а й розглядав музику, живопис, театр, видавничу справу як інструменти націєтворення.

У підрозділі 2.2 проаналізовано, як саме І. Франко теоретично обґрунтовує взаємодію літератури з іншими видами мистецтва в трактаті «Із секретів поетичної творчості». У розділі «Естетичні основи» він виходить із перцептивної природи мистецтва і доводить, що поезія (а поруч з нею й мала проза) може залучати зорові, слухові й інші чуттєві модальності, але водночас зберігає свою словесну й смислотворчу специфіку. Показано, що І. Франко не ототожнює поезію з музикою чи живописом, а встановлює межі запозичення їхніх засобів: поезія може відтворювати музичний ритм чи живописну композицію, однак повинна зберігати змістове наповнення. Таким чином, трактат «Із секретів поетичної творчості» можна вважати не лише теоретичною спробою осмислити художній процес, а й предтечею українських інтермедіальних студій, у яких аналізується синкретизм мистецтва слова, звуку й образу.

РОЗДІЛ 3

МАЛА ПРОЗА ІВАНА ФРАНКА ЯК ПРОСТІР ХУДОЖНЬОГО СИНКРЕТИЗМУ

3.1 Генеалогічний аналіз малої прози Івана Франка

Питання походження та еволюції малої прози Івана Франка є ключовим для розуміння його художньої системи загалом. Саме в коротких оповідних формах найвиразніше видно, як письменник засвоює й перетворює різні традиції: народно-оповідну, етнографічно-реалістичну, публіцистично-суспільну, а згодом і психологічно-модерну. Генеалогічний підхід у такому випадку дає змогу розглянути те, з яких джерел формується мала проза митця, як змінюється її тематичний і жанровий спектр, етапи становлення, внутрішні трансформації і зв'язки із ширшим літературним і культурним контекстом кінця ХІХ – початку ХХ ст. Такий підхід дозволяє трактувати її не як випадкову сукупність творів різних років, а як послідовну систему, що формується під впливом кількох чинників: розвитку української прози другої половини ХІХ ст., засвоєння європейських зразків і моделей, соціально-політичної ситуації в Галичині та власних теоретичних поглядів письменника на природу й функції художнього слова. Вихідним пунктом тут є спостереження І. Денисюка про те, що саме у 70–90-х роках ХІХ ст. українська мала проза відходить від переважно етнографічної та уснооповідної форми й переходить до розгалуженої системи жанрів (виробниче оповідання, політична казка, соціально-психологічні студії, різні типи композиційної організації). Творчість І. Франка у цьому процесі посідає центральне місце.

Якщо проаналізувати наявні в українському літературознавстві підходи, то, найоптимальнішою, на нашу думку, є класифікація малої прози І. Франка, яку запропонував М. Легкий у своїй монографії «Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці». Літературознавець виокремлює вісім прозових циклів у творчості Каменяра: історичний, твори з життя і діяльності

представників різних верств та станів суспільства (які поділяються на субцикли: бориславський, «професійний», селянський, тюремний, інтелігентський, шляхетський, група творів з інтегральною темою межисоціальних та міжнаціональних стосунків, а також відношень «особистість – соціум»), виховання і становлення особистості, любовний цикл, авторефлексійний, «казковий», філософсько-притчевий, сатиричний [28, с. 36-37].

Генеалогію малої прози Івана Франка доцільно описувати як накладання та взаємодію кількох стійких пластів, що послідовно формують його оповідну систему, адже йдеться не лише про хронологічне упорядкування творів (від перших оповідань 1870-х до текстів початку ХХ ст.), а й про встановлення літературних джерел і жанрових матриць, з яких він виходив і які модифікував. Відтак ми виокремлюємо такі пласти, що послідовно формують його оповідну систему:

- 1) народно-побутовий (сформований традиціями прози 1860–1870-х);
- 2) пласт модерної новели західноєвропейського зразка (із акцентом на дії та психологічній напрузі);
- 3) документально-публіцистичний (нарис, соціальна замальовка, фейлетон);
- 4) власне інтелектуально-психологічний, який у Франка набуває рис наукового реалізму.

Перший, народно-побутовий пласт, визначає загальний спосіб оповіді: від етнографічного тла – до соціально мотивованих ситуацій. Саме за таких умов Франко входить у літературу у 1870-х, коли, за спостереженням І. Денисюка [18], пореформене життя після 1848 року та зростання капіталістичних відносин вимагали нових форм часу. Ранні тексти на селянську тематику («Вугляр» (1876), «Лесишина челядь» (1876), «Два приятелі» (1876), «Гутак» (кін. 1870-х), «Злісний Сидір» (1878/1879), «Добрий заробок» (1881), «Ліси і пасовиська» (1883), пізніше «Історія кожуха» (1892), «Панщизняний хліб» (1896)) засвідчують, що етнографічний опис втрачає самодостатність і поступається аналізу причинно-наслідкових зв'язків: побут подається через конкретику

економічних, господарських, правових та адміністративно-інституційних реалій. Оповідач здебільшого виступає як свідок життя громади, але його погляд підсилюють точні деталі виробничого процесу, судових процедур і шкільного ладу. Завдяки цьому оповідь наближається до документальної й створює основу для подальшого інтелектуального заглиблення прози. Важливо, що вже на цьому етапі окреслюється ключова настанова І. Франка: показати не «звичаєвий тип», а цілісну людину в конкретному соціальному середовищі.

Другий пласт – засвоєння модерної новели західноєвропейського зразка з її технологією короткої форми, зосередженістю на конфлікті, роботою з психологічним напруженням. І. Франко активно опановує коротку форму як інструмент для експерименту з формами оповіді, темпом розповіді і фінальною розв’язкою. Тут показові «Поєдинок» (1883), «Мій злочин» (1898), тричі редагований «Тріумф» (1886; 1898; 1908), «Odi profanum vulgus» (1899), далі «Сойчине крило» (1905), «Дріада» (1905), «Неначе сон» (1908), «Терен у нозі» (нім. 1904; укр. 1906). Сюжети стають коротшими і напруженішими, вчинки героїв пояснюються їхнім внутрішнім станом, розвиток подій підкоряється психологічній логіці персонажів. Відчутні коливання точки зору автора: від внутрішнього «я-наратора» (від першої особи) до відстороненого коментатора. Змінюється і сам темп: від спокійної, хронікальної подачі до швидкого, різкого фіналу. Європейська школа тут для І. Франка – це не копіювання зразків, а спосіб зміцнення причинно-наслідкової логіки й психологічної правдоподібності.

Третій пласт – документально-публіцистичні форми (фізіологічний нарис, соціальна замальовка, газетний фейлетон), які дають матеріал, тональність і нараторську перспективу. Ядром цієї лінії є бориславський цикл: «Ріпник», «На роботі», «Навернений грішник» (усі 1877), «Voа constrictor» (1878; 2-га ред. 1907), «Борислав сміється» (1881–1882), «Яць Зелепуга» (1887), «Задля празника» (польськ. 1891; укр. 1911), а також «Полуйка», «Ріпник» (2-га ред.), «Вівчар» (усі 1899). Поза бориславським циклом, але в тому ж руслі виробничо-соціальної конкретики та професійних колізій виділяються твори «Муляр» (польськ. 1880; укр. 1890), «Слимак» (1881), «Сам собі винен» (1883), «Домашній

промисл» (польськ. 1887; укр. 1888), «Маніпулянтка» (польськ. 1888; укр. 1890), «Поки рушить поїзд» (1898). До цього шару прилягають тюремні тексти («На дні», 1880; «Із записок мученика», 1883; «Панталаха», польськ. 1888; укр. 1902; «До світла!», 1890; «В тюремнім шпиталі», 1902), а також фейлетонно-сатиричні й атеїстичні оповідання з яскраво виразними суспільними проблемами: «Рутенці» (польськ. 1878; укр. 1913), «Сморгонська академія» (1878), «Свинська конституція» (1896), «Чиста раса» (1896), «Звірячий бюджет» (1897), «Опозиція» (1897), «Острий-преострий староста» (нім. 1897; укр. 1900), «Доктор Бессервіссер» (1898), «Історія одної конфіскати» (нім. 1899; укр. 1900), «Із галицької «Книги битія»» (1901), «Патріотичні пориви» (1878), «Місія» (1887), «Чума» (польськ. 1887; укр. 1889). На рівні поетики – це публіцистичний тон, типові, узагальнені ситуації, поєднання приватної історії з газетними матеріалами, а також перемикання фокусу між «присутнім» оповідачем і майже протокольною, хронікальною перспективою. Документальні елементи не замінюють художній виклад, а задають рамки спостереження, у яких автор формує аналітичні висновки про середовище, працю, право, репресивні інституції.

Четвертий пласт – Франкова настанова на інтелектуалізацію короткої форми, те, що він сам окреслював як «науковий» реалізм. Йдеться не про ілюстративний дидактизм, а про принцип: факт має бути показаний і пояснений, зовнішня подія супроводжується реконструкцією внутрішніх причин (пам'яті, мотивів, афектів, сумління). За цією логікою вибудовані твори рубежу століть: «Між добрими людьми» (1890), «*Odi profanum vulgus*» (1899), «Сойчине крило» (1905), «Дріада» (1905), «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (1906), «Неначе сон» (1908). Оповідь тут набуває рис психічного аналізу: внутрішній монолог, епістолярна форма, фрагментарність, перспективні зсуви часу («тепер» / «колись»), активне залучення пам'яті як рушія сюжету. Водночас соціальний горизонт не зникає, а переходить у підтекст, відтак центральне місце посідає індивідуальний досвід. Саме ця комбінація робить Франкову коротку прозу перехідною між класичним реалізмом і модернішою, психологічною оповіддю:

реалістична достовірність і причинно-наслідкові зв'язки поєднані з суб'єктивним ракурсом оповіді (внутрішнім, особистим баченням).

Зіставлення чотирьох пластів показує, що розвиток відбувається не лінійно, від простого до складного, а шляхом накопичення і взаємодії прийомів. Саме це мав на увазі І. Денисюк, коли підкреслював виняткову *«жанрову еластичність»* [18] Франка-прозаїка. Щойно засвоєна новелістична техніка не усуває народно-побутову основу, публіцистична манера не витісняє психологічний аналіз, інтелектуалізація не заперечує емпіричної конкретики. Тому в 1900-х поруч із вишукано психологічними творами залишаються тексти традиційної соціально-побутової побудови, а у творах 1880-х з документальним тоном уже з'являються психічні колізії, що розкриються повніше на початку ХХ століття. У нараторній площині це виражається постійним варіюванням: І. Франко то говорить від першої особи («я-оповідач»), то дає слово всезнаючому оповідачеві, то переходить до сухого, майже хронікального викладу, то додає авторський інтонаційний коментар. Це зауважив Микола Легкий, слушно підкреслюючи, що з Франком українська література *«виходить із фази панування усноповідності і вступає до іншої – фази урізноманітнення викладової природи новелістики, причому прикметних ознак цієї фази надає саме естетика Франка»* [29, с. 147]. Час у Каменяра теж рухається по-різному: інколи події йдуть послідовно, інколи – перериваються поверненнями в минуле з вставками спогадів. Ракурс змінюється між широким соціальним тлом і дуже близьким, мікроскопічним зосередженням на внутрішніх станах героїв.

Франкова мала проза працює як інструмент дослідницького письма: короткий формат здатний стисло показати ситуацію і водночас проаналізувати її. Тому твори бориславського циклу поєднують виробничу конкретику з морально-психологічним конфліктом («Воа constrictor», 1878; «Борислав сміється», 1881–1882; «Вівчар», 1899). Шкільні й тюремні оповідання висвітлюють інституційні рамки як середовище, що формує або ламає особистість («На дні», 1880; «Панталаха», пол. 1888 / укр. 1902; «Грицева шкільна наука», 1883). «Інтимні» тексти на межі століть демонструють, як біографічна пам'ять стає

конструктивним принципом оповіді («Сойчине крило», 1905; «Неначе сон», 1908).

Таким чином, генеалогія тут – це не пряма лінія, а система нашарувань: уснооповідна традиція не зникає в пізніх текстах, а функціонує як окрема наративна лінія; документальність бориславського циклу повертається в політичних оповіданнях; психологічна заглибленість 1900-х років корениться в його давнішій увазі до людини праці та людини приниженого соціального становища. Визначальною для цього підходу є ще одна річ: І. Франко не писав малу прозу поза системою власних естетичних принципів. Паралельно з художніми текстами він продукував критичні та теоретичні праці, у яких формулював принципи художнього письма, насамперед у трактаті «Із секретів поетичної творчості», але не тільки там. Уже сучасні дослідники (М. Легкий, С. Пилипчук) зазначають, що прозу І. Франка слід інтерпретувати з урахуванням його теоретичних настанов, оскільки саме вони пояснюють наявний у текстах акцент на *«глибокому стереометричному осягненні феномену людини»* [42, с. 108], тобто на прагненні показати персонажа з кількох сторін: соціальної, психологічної, моральної. Спираючись на європейську літературну традицію, він виробляє такий тип письма, у якому людина подається не в одній соціальній чи психологічній площині, а в об'ємному, стереометричному вимірі: одночасно як суб'єкт суспільних відносин, як носій моральних рішень і як особа з унікальним внутрішнім досвідом [42, с. 108]. Постійна увага до гідності, до права «маленької» людини на голос, до етичного виміру вчинку й становить ту гуманістичну доміную, яка проходить через його прозу і фактично задає їй тон.

Як тільки письменник осмислює якийсь спосіб подачі матеріалу (скажімо, через слухові й зорові доміную, як у його теоретичних розвідках), він тут же перевіряє його в малій прозі. Тому в оповіданнях кінця XIX ст. так часто поєднано опис, діалог, внутрішній коментар і навіть сцену, побудовану за законами театру – це пряме продовження його власних міркувань про багатосенсорну організацію словесного мистецтва.

Отже, перший принцип генеалогічного аналізу такої прози – це фіксація тих культурних і жанрових моделей, які І. Франко засвоює: народнопоетичний наратив, європейська соціальна новела, публіцистичний нарис, психологічна новела. Другий принцип – простеження, як ці моделі комбінуються в конкретних історичних обставинах. Наприклад, у Галичині 1880–1890-х років актуальними були політична сатира і просвітницьке оповідання. І. Франко реагує на це не тільки темою, а й формою – він робить оповідання коротшим, динамічнішим, з чітко артикульованим авторським ставленням. Коли ж на зламі століть у літературне поле входить психологічна та інтимна проза, він не відкидає соціальності, а лише змінює фокус: соціальне виноситься у підтекст, а на передній план виходить внутрішній стан героя. Наприклад, у «Сойчиному крилі», «Терні у нозі» сюжет розгортається довкола переживань, провини, докорів сумління, афективних реакцій героїв.

Третій аспект, без якого генеалогія була б неповною, – це наративна еволюція. М. Легкий у розвідці про форми художнього викладу довів, що у І. Франка саме мала проза стала полем випробування третьоособового оповідача. Він фіксує не тільки зміну тем і сюжетів, а насамперед зміну способів розповіді: *«разом із творчістю Франка українська література виходить із фази панування уснооповідності і вступає до іншої – фази урізноманітнення викладової природи новелістики, причому прикметних ознак цій фазі надає саме естетика Франка»* [29, с. 147]. Саме це й робить його творчість одним із ключових рушіїв переходу української малої прози від уснооповідної традиції до модерної різножанрової та різноспособової нараторики. Адже І. Франко наприкінці ХІХ ст. уже орієнтується на літературно освіченого читача, якого цікавить не тільки фабула, а й спосіб її викладу. Через це його мала проза споріднена з тодішніми європейськими практиками, де новела функціонує як простір експериментів із психологією нарації.

Один із найпереконливіших доказів ранньої наративної варіативності у Франковій малій прозі подає Микола Легкий: *« ... 1876 роком датуються його «Два приятелі», «Лесишина челядь», «Вугляр». Здавалося б, нічого дивного; але*

кожен із названих творів написаний у різній викладовій формі. Перший – в усноповідній манері, у другому виклад ведеться від 3-ї особи, третій – у формі «Я – оповідання». Схожого явища не спостерігається в жодного з українських письменників» [30, с. 132]. Його спостереження демонструє, що вже на початку творчого шляху письменник паралельно випробовує різні моделі викладу, добираючи форму не за інерцією, а відповідно до завдань конкретного тексту. У перспективі це дозволяє простежити неперервність між жанровими експериментами 1870-х і подальшими психологічними та композиційними новаціями рубежу століть.

Франкова проза в цілому, і мала проза зокрема, дає матеріал для простеження його світоглядної еволюції: від романтизму через натуралізм і науковий реалізм до модерністських спроб. Ранні романтичні інтонації (драматизація почуттів, увага до виняткових ситуацій) у І. Франка ніколи повністю не зникають; у період натуралістичних і соціологічних зацікавлень вони набирають аналітичнішої форми; на модерністському етапі знову посилюється індивідуально-екзистенційний вимір. Це ще один доказ того, що його мала проза розвивається не за схемою «романтизм – реалізм – модернізм», а за моделлю постійного нашарування та збагачення, коли нова естетична практика не витісняє попередню, а переосмислює її.

Окремо варто зазначити, що у прозі І. Франка кінця XIX – початку XX ст. помітно зростає роль жанрового синкретизму: змішування оповідання з есе, нарисом з художньою сценкою, фольклорного мотиву з психологічною замальовкою тощо. На думку відомого літературознавця Р. Голода, «схильність Франка до синтезування можна пояснити внутрішніми, суб'єктивними впливами на вироблення творчого методу письменника, особливостями його світогляду та світосприйняття, а також зовнішніми чинниками: тенденціями у розвитку національного і світового літературного процесу, загальним інтелектуальним, духовним впливом історичної епохи, міжособистісними творчими зв'язками письменника з іншими видатними сучасниками» [10, с. 6]. Це дає підстави говорити, що генеалогія його малої прози включає і лінію

внутрішньолітературного синтезу: до усталених європейських і українських форм він додає власні новації, відповідаючи на потребу часу у короткому, але інформативному тексті.

Українська мала проза другої половини ХІХ ст. формується як відповідь на масштабні соціальні зрушення і появу нового типу героя; відповідний історичний зріз послідовно простежив І. Денисюк у своїх працях. У межах цієї тенденції Іван Франко входить у традицію соціально-виробничими та політичними оповіданнями, що посилюють публіцистичний і документальний компоненти письма. Наприкінці ХІХ ст. помітні його жанрові й викладові експерименти, пов'язані з бажанням показати «цілісну людину» в умовах швидкої модернізації суспільства. На початку ХХ ст. постає модерна, психологізована мала проза з оновленою організацією наратора, часу, перспективи зображення, що виявляє риси перехідної художньої парадигми. Р. Голод зазначає: *«Завдяки синтезуючій здатності письменник зумів творчо переосмислити здобутки різних ідейно-естетичних доктрин, різних літературних напрямів, об'єднуючи все найцінніше з них на якісно вищому рівні художнього узагальнення. Безумовно, це сприяло збагаченню, інтенсифікації не лише творчості І.Франка, але й українського літературного процесу загалом»* [10, с. 8].

Підсумовуючи, можемо констатувати кілька положень.

По-перше, мала проза Івана Франка має чітко простежувану внутрішню історію: від соціально детермінованих оповідань 1870–1880-х років – через сатирично-політичні й суспільно-психологічні форми 1890-х – до інтелектуально-психологічних і частково модерністських текстів 1900-х.

По-друге, ця еволюція не ізольована: на кожному етапі І. Франко активно використовує вже наявні в європейських і українських літературах жанрові моделі, але адаптує їх до власної освітньо-культурної та націєтворчої програми.

По-третє, саме в малій прозі найвиразніше видно те, що дослідники називають новітнім, або, як сам І. Франко називав, «науковим» реалізмом – новаторською концепцією, що поєднує позитивістський сцієнтизм із всебічним і правдивим відтворенням реального, передусім галицького, життя. Її засадою є

віра в науку як інструмент пізнання й вимога фактографічної достеменності; метою – репрезентація соціального середовища, побуту та психології людини з аналітичним осмисленням суспільних відносин. І. Франко свідомо поєднує великі прозові форми з малими, вибудовуючи цілісні панорами «галицького биття», типологічно співмірні з натуралістичними циклами Е. Золя. На відміну від модернізму з його схильністю до містифікації та естетизованої умовності, науковий реалізм орієнтований на об'єктивне, багатопланове зображення дійсності, що поєднує зовнішнє спостереження з внутрішнім досвідом.

По-четверте, його теоретичні міркування про роботу органів чуття в поезії опосередковано впливають і на прозу: оповідання будується так, щоб читач «бачив», «чув» і водночас розумів мотиви персонажа; отже, навіть у прозі зберігається міжмистецький, багатосенсорний принцип, окреслений у попередньому підрозділі нашої розвідки.

І нарешті, по-п'яте, генеалогічний підхід до малої прози І. Франка дає змогу точно визначати місце конкретного твору в його творчій еволюції й уникати поспішних узагальнень: один і той самий автор міг писати у 1905 році традиційне оповідання з побутовою замальовкою й водночас текст, де вже наявні модерні прийоми; це не суперечність, а природний результат того багатозарового розвитку, який ми намагались окреслити.

Як бачимо, новаторство Івана Франка в художньому слові – усталений факт, що охоплює майже всі роди і жанри, у яких він працював. Найвиразніше це видно в малій прозі. Саме короткі форми дали йому змогу швидко реагувати на події часу, випробовувати різні способи розповіді та уважніше зосереджуватися на психології персонажів. У цих текстах поєднано реалістичне спостереження, публіцистичну гостроту й інтерес до внутрішнього світу людини. Змінюються композиції, точки зору, типи оповідача. Так простежується шлях від усної оповідної традиції та соціально-побутових сюжетів – до психологічних студій, інтелектуальних ескізів і експериментальних новел. Такий погляд дозволяє показати походження, етапи формування і способи оновлення Франкової малої прози у взаємодії з українською та європейською традицією.

3.2 Живописні образи і візуальність у новелах і оповіданнях

У малій прозі Івана Франка візуальність є не декоративною рисою, а одним із провідних механізмів синкретизації літератури й образотворчого мистецтва. У його новелах та оповіданнях зорові образи виступають способом організації матеріалу, моделювання настрою й психологічної мотивації персонажа, тому пейзаж і предметно-чуттєве тло функціонують як активні елементи поетики, а не як фон. Це принципово узгоджується з тим, на що звернули увагу літературознавці: *«Йдеться тут про психологічний пейзаж – «експресивну дескрипцію природи, засіб вираження душевного стану автора або/і персонажа» та про «відчуття природи» («naturegefühl»), тобто «комплекс рефлексій людини стосовно природи й себе самої, що об'єднує світоглядний аспект (світобачення митця, його «філософію природи») з емоційно-естетичним, чуттєвим сприйняттям природного оточення, «переживанням природи» чи «психологією сприйняття природи»»* [27, с. 10].

Відтак живописні образи входять у структуру твору через колористику, світлотінь, перспективу, кадрування, мікродеталь і динаміку моменту, що наближає письмову репрезентацію до малярського етюдів і до поетики імпресіонізму як мистецтва враження. Одночасно, зберігаючи реалістичну предметність і соціально-психологічну конфліктність, І. Франко активно використовує ресурс модерних стильових практик кінця XIX століття, зокрема імпресіоністичні прийоми, зосереджені на відчуттях і сенсорній мінливості.

Показовим є те, що сам І. Франко як теоретик словесного мистецтва обережно ставився до поверхового «переказування» живопису словами і до описовості, яка замінює поетичну сугестію переліком барв.

Проте парадоксально (і методологічно важливо для нашого аналізу) Франкова мала проза демонструє, як колористика і світлотінь можуть працювати не як *«прейскуранти різних вишуканих фарб»* [52, с. 101], а як структурна частина психологічної і наративної організації. Тут доречне спостереження, зафіксоване самим ж Франком: *«правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих*

кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та пленеристи пера і чорнила ...» [52, с. 101], однак у художній практиці І. Франко саме й конструює прийоми, що дозволяють кольористичну насиченість поєднати з психологічною мотивованістю і динамікою настрою. Тобто письменник реалізує синкретизм не шляхом буквального відтворення картини у фразі, а як перенесення засад малярського бачення (оптика, тон, пляма, рух світла) у систему словесних засобів.

Найповнішою демонстрацією імпресіоністичної модальності у візуальній поезії І. Франка є «Дріада». У цьому оповіданні візуальність організовує сам спосіб оповіді: текст постає як послідовність зорових кадрів, де головними стають світло, колір, повітря (туман), фактура (листя, мох), перспектива і зміна точки спостереження. Дослідники називають цей твір «*плерною пейзажистикою*» і пов'язують його насамперед з імпресіоністичною манерою змалювання простору [25, с. 91]. Водночас імпресіоністичність тут не нівелює реалістичної опори: І. Франко тримає конкретику місця, предмета, руху, але подає її так, ніби читач має перед собою живописну площину, де все з'єднане світлотінню й кольоровими переходами.

Імпресіоністичний принцип фіксації миті задано вже першим пейзажним етюдом. І. Франко починає не з події, а з ранкового стану природи – з туману, роси, тиші, прохолоди, першого червоного світла. Опис вибудований як зорово-тактильна картина з мікродеталлю (краплі роси, «перлові зеренця»), із тонкою роботою світла (передсвітанковий червоний відблиск), із майже повною відсутністю руху, що типово для плерної замальовки (коли художник ловить стан). Цей початок справді читається як розгорнута замальовка: *«Було рано, ще сонце не зійшло. Густа біла мряка залягла долину, висіла на гілках смерекового лісу, зісковзуючи з вершків, клубилася по дебрях і стелилася по зарінках. На лузі трави та квіти нахилилися вниз під вагою роси, що поначіплялася до їх листочків і стебеленок то здоровими круглими краплями, то дрібненькими перловими зеренцями, тремтячи мало що не на кожній ніжній волосиночці рослини. Тихо-тихо, ніщо й не ворухнеться, не щеберне...»* [51, т. 22, с. 94]. Важливо, що ця

візуалізація не зводиться до статичного опису: вона організована як послідовність змін освітлення і стану повітря: *«Висока полонина над селом помаху провітлюється тим слабим червоним світлом, що попереджає схід сонця»* [51, т. 22, с. 94], отже, фіксується сам процес народження дня. Така орієнтація на перехідні, «межові» стани є типовою ознакою імпресіоністичної манери. Далі І. Франко розгортає той самий прийом уже не в статичному кадрі, а в русі туману і світла, які діють майже як фарби. Мряка набуває вигляду живої маси (переливається, клубиться, повзе), а гора стає схожою на театральнопейзажну декорацію. Показовий фрагмент, де мряка на вершині гори «грає» рожевим світлом: *«Перейшовши район засіяних нив, Борис опинився немов перед суцільною стіною густої мряки, що все ще непорушно стояла на версі гори. Гора виглядала тепер як вулкан, із її вершка раз по разу клубилися величезні копичі 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»* [51, т. 22, с. 95–96]. Тут бачимо типово імпресіоністичний прийом: предмет (мряка) важливий не сам по собі, а як поверхня для світла; колір народжується не з фарби, а з взаємодії повітря та сонця.

Окрема живописна лінія в «Дріаді» – це гра зі світлом і тінню в лісі. Коли Борис піднімається крізь буки, І. Франко фактично малює світлову композицію: темний ліс і в ньому – розкидані золоті спалахи. Важливо, що світло тут подано не узагальнено, а у вигляді конкретних форм (плям, ниток, стовпів). Це дуже нагадує живопис: у картинах світло передають саме такими мазками. І. Франко передає цей ефект так: *«Поміж розлогі буки тут і там продиралися вже і падали на землю золоті плями, довгі скісні нитки та стовпи – се було перше проміння сонця, що вихилилося з-за сусідньої гори. Ось один такий золотий стовп упав на саму стежку, куди йшов Борис, упав на його плечі і лагідним теплом доторкнувся його карку. Борис мимоволі зупинився, мов від дотику якоїсь м'якої, ніжної руки»* [51, т. 22, с. 98]. У цьому епізоді синкретизм із малярством посилюється ще й через тактильну асоціацію: проміння не просто «світить», воно «доторкнулося»

– і цей «дотик світла» переводить зорове в тілесне, ніби глядач не лише бачить картину, а відчуває її температуру.

Показово, що «Дріада» буквально насичена назвами кольорів і відтінків. Р. Голод в одній із своїх розвідок зібрав цю «кольористичну насиченість» твору й наводить цілий ряд епітетів: «*«біла мряка»*, «*червоне світло»*, «*рожеве світло»*, «*рожевосіре море»*, «*чорний вінець»*, «*золотий дощ»*, «*рожеві хмари»*, «*зелена гущавина»*, «*рожева заграва»*, «*ясно-волосі коси»*, «*блідо-зелена сукня»*, «*рожеве личко»*, «*густі золоті плями»*, «*багрові пасма»*, «*барвисте море»*, «*барвистий серпанок»*, «*срібнолуска гадюка»*, «*пишнобарвна тканина мрій»*, «*рожево-золота голова»*, «*рожево-зелена стяжка»*, «*рожево-зелена поява»*, «*рожево-золотисто-зелена загадка»*» [11, с. 6]. Варто зауважити, що колористика безпосередньо прив'язана до внутрішнього стану героя і загальної психологічної атмосфери твору, тобто реалізує саме той тип «психологічного пейзажу», який у Франка стає засобом співдії природи і психіки.

Ключовим є момент злиття пейзажу і портрета, коли постать дріади перестає бути «окремою» від лісу і подається як його частина, як кольорова форма в зеленому тлі. Це яскравий приклад поєднання літератури і живопису. Постать у тексті описана подібно до того, як художник вписує фігуру у простір полотна – через тон, світло, лінію, фон. Борис ніби «вихоплює» образ із зеленої маси гілля, а І. Франко будує сцену як живописний показ із чітким ракурсом (профіль) і продуманим фоном (прогалина, далекі гори). Цей портрет-пейзаж є одним із найвиразніших уривків твору: «*Серед зелені гілляк, що закривали верхню частину, видно було чудову дівочу головку. Вона обернена була до Бориса профілем і, співаючи, дивилася кудись у величезну прогалину, яку внизу під нею творили дерева, даючи вид на дальші гори. Сонячне проміння рожевою загравою обливало її лице та золотило ясноволосі коси, вінцем покладені над висками. Решта постаті тонула в зелені; лише тоненька шийка, щільно обціплена ковніром блідо-зеленої сукні, трошечки виринала понад темнішу зелень листя»* [51, т. 22, с. 101]. Тут синкретизм із малярством простежується на кількох рівнях: 1) світло розфарбовує обличчя та волосся (рожевий + золото); 2) фігура зникає в зелені

(ефект розчинення); 3) виділена лише невелика деталь (шийка з коміром сукні) як тонкий контур на тлі темнішої зелені. Героїня, за спостереженням Р. Голода, *«немов розчиняється у повітрі, кольорі та світлі»* [11, с. 7].

Дріада спершу з'являється не як персонаж, а як кольоровий знак у полі зору Бориса. Цей знак рухається, повторюється, переслідує, входить у ритм його уяви. Уривок прямо імітує малярську лексику. І. Франко пише: *«Та тут у пишнobarвну тканину його мрій замішалася якась нова нитка. Майнула зразу мельком, а далі якомсь тягом рожево-золота головка в рамці сутої зелені і з якимось зеленим продовженням, що губилося десь у зеленому тлі малюнка... Вона визирнула – здавалося Борисові – з одного вікна його мрійного палацу, а потім визирала, щораз частіше... тяглася рожево-зеленою стяжкою рівнобіжно з усіма пасмами його мрій»* [51, т. 22, с. 107]. Уривок не просто описує зовнішність, а демонструє те, як зоровий образ заходить у свідомість героя і стає частиною його внутрішньої картини-мрії. Тобто як зорове перетворюється на смислове.

Важливо також, що «Дріада» поєднує імпресіоністичну візуальність із романтично-міфологічним кодом (дріада як лісова богиня). У термінах літературних течій це означає не чистий імпресіонізм, а імпресіонізм, який працює на межі реалістичного й романтичного: герой намагається раціонально витлумачити побачене, але сама картина природи і дівчини провокує міфологічну інтерпретацію. Це зображено прямо в тексті: *«Хвилину він завагався; в його умі мелькнули старинні казки про дріад, лісових дівчат, богинь дерев, що іноді являються людям, але зараз же його розум висміяв ті міфічні фантазії»* [51, т. 22, с. 101]. І далі, коли емоційний вплив образу посилюється, герой називає її вже не дівчиною, а небезпечною спокусою: *«Ні, ні, се не для мене! Се чужий елемент. Се небезпечний демон. Дріада, покуса»* [51, т. 22, с. 108]. Тобто «живописність» у «Дріаді» веде не лише до естетичного ефекту, а й до сюжетно-психологічної напруги: візуальний образ настільки впливає на героя, що збиває його логічні міркування.

Додамо ще один штрих, який добре підкреслює взаємодію літератури з живописом: у «Дріаді» природа часто постає як мінлива повітряна маса, з якої

поступово виринають предмети – майже як на полотні, де крізь серпанок проступають контури. І. Франко будує таку сцену через образ барвистого моря, а з-під нього виступають ліси, дерева, огорожі, відблиски води: *«Та ось поверхня того барвистого моря захвилювала дужче й дужче... З-під барвистого серпанку виступали, щораз виразніше, темні стіни лісів... Далі зі дна того повітряного моря почали, мов блискучі сталеві шпади, виколюватися острі леза – се відблиски води»* [51, т. 22, с. 105].

Можемо зробити висновок, що у «Дріаді» синкретизм літератури й живопису реалізується, по-перше, через домінування плернерного пейзажу й фіксацію миті; по-друге, через особливо густу колористику та світлотіньові ефекти; по-третє, через композиційні прийоми кадрування і вписування фігури в краєвид так, що портрет переходить у пейзаж; по-четверте, через добір слів і сам принцип малярського бачення. І. Франко лишається точним у предметах зображення, але подає їх так, що зміст виникає зі зорового враження, тобто слово працює як живопис.

Оповідання **«На лоні природи»** побудоване на різкому зіставленні двох світів: гармонійної, повної життя природи і людської поведінки, де мисливський азарт, злість і бажання перемогти можуть переходити у жорстокість. Уже перший великий вступ – це зразок живописної прози І. Франка (колір, світло, перспектива, рух води), а також приклад імпресіоністичної техніки. Центральною візуальною домінантою стає ріка Стрий: *«Бистро шумить і грізно б'ється о каміння ріка Стрий, перепливаючи срібною гадюкою в три скрути невеличке гірське село...»* [51, т. 18, с. 154]. Порівняння *«срібною гадюкою»* демонструє одночасно і колір (срібло води), і форму (звивистість), і характер (загроза). Далі І. Франко малює перспективу, як у пейзажі: *«З одного боку берег пологий, ринь та мізерна левада, з другого – гора так і нависла кам'яними ребрами над рікою...»* [51, т. 18, с. 154]. Це вже не просто опис: це композиція кадру з двома протилежними берегами, де один «відкритий», а інший «тисне», створюючи відчуття небезпеки і замкненості долини. Найважливіша імпресіоністична ознака в цьому вступі – зміна станів води і світла: *«...вода з*

усею силою б'ється о ті ребра і гризе-гризе їх зо споду, крутиться, а далі втишується, заспокоюється і творить широкий, глибочений вир. Синіється тут прозора вода... палаючи, іскриться сонце та сліпить очі» [51, т. 18, с. 154]. Послідовно автор зображує рух (б'ється, гризе, крутиться), потім затихання (втишується), потім оптичний ефект (синіється, іскриться сонце). Поряд із живописністю діє реалістичний шар: автор детально пояснює небезпеку броду під час повені: *«Але коли вода велика після дощу, то не дай господи туди пускатися! ...бистра така, рве каміння з-під ніг... дуже легко може перевернути віз. А в такому разі прощайся з душею! Понесе просто в вир» [51, т. 18, с. 154].* Це важливо для смислу твору: далі трагедійний вузол (майже утоплення) не виглядає випадковим, бо середовище від початку показане як сильне, ризиковане.

Наступним є фрагмент, який дає підставу говорити не лише про живописність, а й про синкретизм літератури з музикою (у межах природного звучання), бо автор вводить цілу звукову палітру місцевості: трембіта, ріг скотаря, дзвіночок корови. І це не окрема вставка: звук стає частиною образу, як колір або запах: *На верхах гір, лисих та ясно-зелених, пестрим рядном порозкидалися турми овець; тужливо і протяжно лилися звуки вівчарської трембіти, лунаючи від верха до верха. З темної лісової гущавини на той звук відкликається інший різкий голос – то ріг скотаря, а в перестанках мов тонесенька струна... ледве чутно задзвенить – то металевий дзвоник на шії у корови... І все те, бачиться, зовсім не перериває великої тиші...» [51, т. 18, с. 155].* У цьому місці І. Франко працює як композитор простору: є довгий тяглий звук трембіти, різка відповідь рогу, тонка струна дзвоника. Саме так текст створює синкретичний ефект: читач не лише бачить краєвид, а чує його. Додатково приєднуються і нюхові відчуття: *«...гори... дрімали на спеці, дихаючи гарячим смоляним запахом... Від ріки тягло свіжим духом, холодною водяною парою» [51, т. 18, с. 154].* Це вже повний сенсорний комплекс, характерний для імпресіонізму. На цьому тлі І. Франко подає людей, двох братів, як частину пейзажу, але відразу протиставляє їхні способи бачення. Молодший (Тоньо) «вбирає» красу і життя природи; старший (Едмунд / Мундзьо) шукає об'єкт для

мисливського жесту. Різниця показана дуже прямо: *«Очі його розбігалися... по... краєвиді... ..він... бажав усім своїм єством насатися тої краси... Тим часом його брат бігав бистрими синіми очима по рінистій порічині, немов шукав чогось»* [51, т. 18, с. 155-156]. Тут закладено головний конфлікт твору: любов до природи як до живого світу проти ставлення до природи як до здобичі. Ця опозиція далі переходить у поведінку, ризик, агресію.

Важливий реалістичний (і водночас моральний) фрагмент – діалог про задоволення від знуцання над пташиною. Тоньо формулює етичну позицію в максимально простій формі: *«І бог його знає, що то за приємність мордувати таку бідну та нешкідливу пташинку... От каню, яструба, орла, то що іншого... А то кулика! Ні з того пожитку, ні приємності»* [51, т. 18, с. 156]. Це важливо для стилю твору: І. Франко не будує моралі «від автора», а дає її в мовленні персонажа, і одразу показує реакцію другого: *«Мовчи, дурню! ... Яким правом ти будеш мене розуму вчити?»* [51, т. 18, с. 157]. Реалізм тут і в психології (образливість, самолюбство), і в соціальному підтексті (панічі, навчання, «локації»).

Ключовий живописний центр твору – опис виру і скелі, де брати купаються. Це знову картина з дуже чітким кадруванням: великий камінь як стіл, корчі ліщини, калина, лопухи, трави: *«Над самою водою висіла тут величезна скала... Тільки що вершок тої скелі був рівний, мов величезний стіл. З берега понад тим столом звисали корчі ліщини та калини... тиснулося бадилля високих гірських лопухів... ..Одним словом, куточок тут був затишний і так щільно захищений...»* [51, т. 18, с. 158]. Це чиста живописна постановка простору: є «сцена» (скеля-стіл), є «рамка» (кущі й трави), є «прихованість» (затишний куток), тобто готове місце для драматичної дії.

Далі настає різкий злам: спокійне купання змінюється мисливським азартом. Франко показує дуже чіткий, майже кінематографічний момент, коли крізь прозору гладь води раптом з'являється здобич: *«По самій поверхні гладкого кришталевого дзеркала звільна, поважно плила... череда... а поперед неї, мов патріарх, один здоровенний клень...»* [51, т. 18, с. 158]. У цьому епізоді одночасно

поєднуються візуальна виразність (кришталеве дзеркало, тобто вода), символічний підтекст (образ патріарха) й психологічна мотивація героя: Едмунд сприймає рибу як трофей. Він пояснює собі, що ризик виправданий, і намагається раціонально довести, що здатен влучити: *«Не бійся, не відіб'ється. Не бачиш, як він верхом ходить... Я йому туди щоб хоч одно зерно шроту впакував...»* [51, т. 18, с. 159]. Постріл відкликає простір ехом: *«Ревнули гори п'ятикратним відгомоном від вистрілу»* [51, т. 18, с. 159]. Це знову звуковий елемент, але вже не музика природи, а агресивний звук людини, що порушує гармонію.

Сцена боротьби з рибою має натуралістичну точність і чітко демонструє, як азарт перебиває розум. Едмунд, не бажаючи випустити рибу, ризикує життям і, зрештою, тоне разом із нею: *«Клень заплюскотав... і Едмунд, не можучи вдержати його... потонув ураз із ним у глибіню»* [51, т. 18, с. 159-160]. Тут вир природи перестає бути красивою картиною і стає реальною загрозою, але загроза прямо пов'язана з людським вибором. Далі І. Франко реалістично описує страх і спосіб порятунку: Тоньо знає, що потоплюючий може потопити рятівника, і бере брата за волосся: *«...пригадав собі... що... потоплюючий може легко... потопити й найліпшого пливача, ...у Едмунда волосся було досить довге, а за волосся найліпше рятувати... ..Тоньо вхопив його за волосся і одним скоком витяг на поверхню води...»* [51, т. 18, с. 160]. Цей фрагмент має й етичну вагу: порятунок зроблено не «високими словами», а вчинком.

Після порятунку Франко переводить акцент на психологію: Едмунд переживає травму, і вона виходить назовні як неконтрольована агресія. Пережита близькість смерті не є аргументом припинити, навпаки – це причина довести справу до кінця. Саме тут оповідання включає найжорсткіший, натуралістичний епізод – катування риби. Він написаний дуже відверто, без пом'якшення, і виконує функцію морального тесту персонажа: *«Едмунд завзято, з лютістю кинувся на нього... ухопив камінь і щосили вцідив... його лице разом посатаніло ... «А! от тобі за твоє!» ... «І ще! І ще!» – І Едмунд бив, кидав та ногами топтав ту блискучу, сріблясту рибу ...З її рота виступала кров, змішана з водою, у виді кровавої піни; удар каменем розбив їй одне око»* [51, т. 18, с. 161]. Це натуралізм

у прямому значенні: тілесність, кров, фізичні деталі. Але сенс цього натуралізму не в шокуванні, а в показі моральної деградації моменту, коли людина, переживши страх смерті, переносить його на слабшого. У відповідь Тоньо пробує повернути подію до етики співчуття і прав живого: «...і воно перед хвилиною було живе, здорове, веселе... і жити йому хотілося... Адже ж і воно хотіло життя своє рятувати. Чим же воно винно?» [51, т. 18, с. 162]. Але Едмунд відкидає цю логіку й остаточно формулює мову ворожнечі: «*Се мій ворог, і я вбиваю ворога!*» [51, т. 18, с. 162]. Важливо, що в цій сцені живописність не зникає: вона просто перестає бути декоративною. І саме на цьому рівні стає зрозуміло, навіщо Франкові був весь живописний вступ: природа як гармонія (і як краса) підкреслює, наскільки дисонансною може бути людська моральна позиція. Блиск води і кришталеве дзеркало переходять у картину насильства з кров'ю, піною, вибитим оком. Тобто візуальна виразність у І. Франка працює як інструмент правди про внутрішній стан людини: зовнішня краса не гарантує гармонії в персонажі.

Якщо узагальнити, то оповідання «На лоні природи» найточніше сприймається як реалістичний твір із сильним імпресіоністичним способом опису природи і з натуралістичним загостренням у сцені насильства. Реалізм проявляється в конкретиці місця, небезпеки броду, правдоподібних деталях порятунку, психології братів і їхніх соціальних дрібниць (мова, образи). Імпресіонізм проявляється у світлі, кольорі й сенсорній повноті природи. Натуралізм концентрується в тілесно-графічній сцені вбивства риби. А синкретизм літератури з музикою тут присутній через музику природи (трембіта, ріг, дзвоник), яка вплетена в пейзаж і підсилює відчуття цілісного світу.

В оповіданні «**Щука**» живописний принцип змалювання окреслено вже першими рядками: оповідач одразу вводить рибу в поле зору і подає водночас композицію сцени, її колористику та пластику руху: «*В похиленім у воду корчі при березі, обслонена крутими лозовими гілляками, лежить здорова щука. Вона спить... Лежачи животом на м'якім намулі, вона легесенько грає в воді червонуватими крилами і хвостом, її відкриті очі не бачать нічого*» [51, т. 21,

с. 17]. Тут працює типowo малярський прийом: не пояснення, а показ: через лінії (корч, гілля), площини (берег / плесо), фактуру (намул), колірний акцент (червонуваті крила). У розрізі імпресіоністичної поетики важливо, що ця сцена не описує ріку загалом, а фіксує короткий стан (сон, нерухомість, ледве вловимий рух).

Далі Франко розгортає пленерний пейзаж і фактично малює полотно ранку: світло падає під кутом, середина плеса освітлена, берег у тіні, над водою пара, поверхня як дзеркало: *«Сонце недавно зійшло і скісним промінням золотить саму середину плеса, лишаючи в тіні саме той берег, під котрим лежить щука. З холодної води підіймається проти сонця легесенька сива пара. Тихо-тихо сковзається вода в плесі, гладка, мов дзеркало. Не чути нічогісінько»* [51, т. 21, с. 70]. У цьому епізоді зоровий ряд і психологічний ефект зливаються в єдність: деталь (вода, поверхня плеса, хвиля), тиша після плюскоту й завмирання – це не фон, а спосіб організації стану напруги й очікування, а далі переведення його в притлумлену сонливість.

У фрагменті з хвилею бачимо звуковий штрих, який одразу переходить у тактильне і візуальне: *«Та гов! Щось хлюпнулося в воді. Пішла легенька хвиля і полоскотала щуку по боках... Плюскіт затих, тільки поверхня плеса все морщиться; легесенькі гребені хвиль набігають один за одним і тихенько лоскочуть щуку по боках, по м'якім, лускатім животі. Лоскочуть, пестять її, і вона немов засипляє наново»* [51, т. 21, с. 72]. І. Франко будує враження як послідовність мікроподій сприйняття, і це добре узгоджується з імпресіоністичною настановою передавати мить не тезою, а комплексом відчуттів.

Ще один показовий момент синкретизму з малярством – це візуальна ілюзія і маскування як уже готовий образ, схожий на графічну гру фігури й тла. Щука майже зливається з предметом поруч, а сцена розгортається як невеликий жанровий епізод із чітким зоровим фокусом: *«...груба вербова гілляка, так само сіра, так само слизька, бо обросла водяним мохом, так само проста і острокінчаста, як щука... Здалека дивлячися – два поліна лежать під берегом...*

– *От іще помана не поліно, зовсім подібне до щуки!»* [51, т. 21, с. 72]. У цьому фрагменті прозова оповідь вибудовується за принципом зорового зображення: означення «сіра», «слизька», «обросла» передають фактуру й тон предмета, а зіставлення з «двома полінами» формує виразну композиційну аналогію, типову для малярського способу бачення. Водночас живописність поєднується з антропоморфізацією і сатиричним підтекстом, що виводить твір за межі чистої «новели настрою» [13, с. 42]: зображення переходить у площину психологічної і соціальної алюзійності; отже, імпресіоністичний спосіб подачі докільця використано як частину ширшого художнього задуму.

У фінальних епізодах І. Франко будує сцену так, що читач бачить послідовність дій майже покадрово. Опис не зводиться до переказу, а організований як швидка зміна зорових фрагментів, де кожен наступний крок уточнює простір і рух риби. Це посилює візуальність оповіді й показує, як проза засвоює способи побудови видовищної сцени, характерні для візуального мистецтва. Гляньмо, як змонтовано сцену ловлі: *«...наш волочок вигненим луком обхапував той корч, під котрим сиділа щука... Рівночасно я не зводив очей із щуки... Та щука не чекала бовтанья. Почувши наш голос, вона, як стріла, рушила просто на мене... Вона тільки моргнула передо мною своїм широким, як праник, хвостом і щезла в глибині... Ще один удар бовта, і щука щосили гопнула в волочок»* [51, т. 21, с. 75]. У цьому уривку послідовно подано просторові опори і рух: корч, волочок, погляд оповідача, ривок щуки, миттєвий спалах хвоста, зникнення в глибині, удар і фінальне потрапляння в сіть.

Отже, оповідання «Щука» переконливо демонструє, як у малій прозі Франка візуальність стає провідним способом смислотворення: натуралістична точність деталі й поведінка поєднана з імпресіоністичною фіксацією миті (світло, тиша, пара, дзеркальність води), а також із синестетичними переходами між зором / слухом / дотиком. Саме тому текст читається як послідовність картин і сцен, де слово виконує функцію пензля: вводить об'єкт у рамку, організує світлотінь, задає точку спостереження і керує увагою читача.

В оповіданні «**Мій злочин**» теж бачимо яскраво виражений синкретизм літератури і живопису. Початок твору – це майже готовий пейзажний етюд ранньої весни. І. Франко передає різкий контраст між «голим, сірим» краєвидом і першими яскравими барвами. Він не просто повідомляє, що прийшла весна, а показує її так, ніби ми самі бачимо це очима героя: *«Ми вибігли на сіножать, що ще була гола і сіра від скиненої недавно зимової перини. Тільки десь не-десь прокльовувалася з землі свіжа зелень... Тільки в недалекому лісі сподом усе забілилося від дикого часнику... від білих і синіх підліщиків»* [51, т. 20, с. 63].

Бачимо типову для живопису побудову: основний фон (сіра сіножать) і перші вкраплення кольору (зелень, біле, синє). Це імпресіоністичний принцип: показати мить переходу, коли світ тільки-но оживає після зими. Далі І. Франко додає панораму і перспективу: небо – гори – світло. Цей широкий план працює як картина з глибокою перспективою: *«Над нами здвигалося темно-синє склепіння неба, всміхалося сонце, а на далеких вершинах Карпат блискотіли ще здорові снігові шапки, мов іскристі діамантові корони»* [51, т. 20, с. 63]. Це не просто декоративна деталь. Вона одразу задає головний контраст твору: світ довкола ясний і теплий, а людський вчинок буде темний і безглуздий. Живописний образ тут слугує тлом, що підсилює драматичний момент. Ще одна виразна деталь – показ води в різних станах. І. Франко зображує майже рухому картину: вранці вода одна, потім інша. Це типова імпресіоністична увага до змінності: *«І річка почувала се; вранці вона була ясна і чиста і плюскотіла тихенько, мов уліті, а тепер клекотіла гнівно... і протискалася вниз своїми жовтаво-брудними розбурханими водами»* [51, т. 20, с. 63]. Тут зорове («ясна і чиста» / «жовтаво-брудні») прямо поєднане з емоційним («гнівно»). Пейзаж стає психологічним: природа ніби передає напругу, яка далі перейде в людську дію.

Звернемо увагу і на описі простору млинівки. І. Франко подає сцену так, ніби погляд повільно рухається довкола: гребля, потік, корчі, вода, берег. Це поєднання точної реалістичної деталі й образної, майже кадрової побудови: *«Півперек долини, від лісу до лісу підіймалася здоровенна гребля... виглядала як довгий рівний горб... потоком, що тут скручував аж під ліс і гнівно булькотів і*

рвав та підмулював високий стрімкий берег... Ті млинівки були не надто широкі, глибокі з на сажень, отінені декуди вільхами, вербами та лозовими корчами» [51, т. 20, с. 63]. Автор цим описом ніби готує нас до ключової події з пташком. Коли з'являється птах, письменник змінює спосіб змалювання – переходить до «портрета» й «натюрморта» дрібної істоти. Він змальовує колір і блиск пера, тон дзьоба, відтінок ніг: «Пір'я на нім було попелясто-сіре з легеньким перловим полиском, дзьобик тоненький, темно-зеленкуватий і такі ж самі довгі тонесенькі ноги» [51, т. 20, с. 64]. Тут живописність має і сюжетну функцію: птаха потрібно показати як гарного, цінного, невинного. Що точніший і ніжніший портрет, то сильніше потім звучить провина. Далі І. Франко використовує прийом «рамки»: подвійне вікно стає буквально рамкою картини. Птах ніби «вписаний» у площину скла, а простір за вікном постає як недосяжна свобода: «...посадив його... в середину подвійного вікна... Пташок... тільки бігав вздовж шиб... тужно поглядаючи на широкий вольний світ... так сумно і зрезигновано... немовби хотів сказати: «Ах, там надворі так гарно і тепло, та моя весна пропала! Я в неволі!»» [51, т. 20, с. 65]. І. Франко робить з вікна картину, а з птаха – фігуру всередині, яка дивиться назовні. Ми майже фізично бачимо цю сцену, як застиглий кадр.

Найсильніший живописний акцент у середині твору – захід сонця. Колір прямо працює як психологічний тиск на оповідача. І. Франко ставить птаха в кутку, піднімає його погляд угору і переводить все у колірну кульмінацію: «...він ані не доторкнувся до поживи... тільки сидів у кутику... і... глядів крізь вікно надвір, де серед пурпурової пожежі заходило сонце за снігову шапку Хребтигори, і від часу до часу потакував головою так сумовито і безнадійно...» [51, т. 20, с. 65]. Бачимо, як І. Франко «пише фарбами»: пурпур, біла шапка гори. Але сенс не в естетиці. Захід сонця – знак того, що час спливає, а свободи не буде. Картина вечора підсилює безвихідь.

Кульмінація злочину подана максимально просто, але саме тому це виглядає страшно. Після всіх зорових і ніжних деталей (перловий полиск пера, тепле тіло) вбивство виглядає грубим і безповоротним: «...я відкрутив головку малому

гарному пташкові. Він затріпав раз чи два рази своїми тоненькими ніжками, з шийки виплили дві чи три крапельки крові, і малого гарного пташка не стало. В моїй долоні лежав холодний бездушний труп» [51, т. 20, с. 67]. Це вже не імпресіонізм, а реалістична, навіть натуралістична прямота. Але вона виростає з попередньої живописної частини: І. Франко спочатку змушує бачити красу, а тоді різко показує знищення. Після цього письменник знову повертає візуальний мотив очей птаха, який стає образом-символом і переслідує оповідача. Тобто зорове перетворюється на психічну пам'ять, на видиму провину: *«...мені здавалося завсиди, що він глядить на мене своїми невимовно сумними оченятами, глядить з тихою резигнацією, потакує головкою...»* [51, т. 20, с. 68]. Це остаточно показує, що живописність у творі – не оздоба. Вона створює головний механізм: образ перетворюється на внутрішню картину, яку вже неможливо нівелювати.

Отже, у «Моєму злочині» синкретизм літератури й живопису реалізований через чітку зорову організацію тексту: пейзаж весни (колір і перспектива), портрет птаха (фактура, блиск, дрібна деталь), рамка вікна (композиція «всередині / ззовні»), і колірний пік заходу сонця (пурпур як психологічний знак). Усе це формує один результат: читач не просто усвідомлює провину, а й відчуває її як видиму, майже матеріальну річ.

Окреме місце в нашій розвідці посідає текст **«Вільгельм Телль»**, бо тут живописність виникає не тільки з опису природи, а й з театрального видовища і музики. І. Франко показує, як звучання оркестру запускає в уяві героїні послідовні зорові картини, і це дає нам найнаочніший приклад синкретизму: звукове переходить у візуальне, а візуальне знову підсилює психологічний зміст сцени. Уже на початку він фіксує момент, коли Оля не сприймає залу як соціальний простір, а майже фізично «входить» у музику, і після цього розгортається серія малярських образів: *«Зразу їй здавалося, що плине тихою, спокійною рікою посеред пречудових краєвидів. Над нею тепле, темно-голубе небо, тихе, глибоке, без хмарочки. Сонце сипле золотим промінням додола, не надто жарко, немов ніжно-розкішно цілує землю-красуню. Срібною, діамантами вибиваною стяжкою простяглася тиха, могутча ріка поперек цілої*

країни, її рівні береги покриті темно-зеленими, цвітистими лугами, там знов шумлячими дібровами, – у віддалі синіються кришталевою стіною височенні гори, покриті вічним снігом ... Серце розширюється в Оліній груді, б'є сильно і гармонійно, в такт загальної радості, загальної краси» [51, т. 16, с. 195]. Цей фрагмент, по-перше, демонструє побудову зорової картини світлом і кольором: темно-голубе небо, золотий промінь, срібна ріка, темно-зелені луги, сині гори, білий сніг. По-друге, він організований як панорама (широкий план), де погляд рухається від неба до землі, від води до гір. По-третє, цей пейзаж одразу має емоційну функцію: описаний як гармонійний простір, він підкреслює стан піднесення і надії, який Оля переносить на Володка. Саме тому наступний злам звучить як різка зміна тональності (типова для імпресіоністичної поетики, де зміна настрою часто подається як зміна світла / атмосфери), і Франко дуже чітко змінює картину з ідилії на тривогу: *«Світло ламп мліє, тускліє – робиться якомсь душно, понуро, мов перед бурею. Розбурхана фантазія Олі чародійською силою снує нові образи. 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 лиця блискають огнем ненависті»* [51, т. 16, с. 195]. Тут добре видно, як у І. Франка працює живописний принцип контрасту: світло слабне, простір стискається, ріка звужується, з'являються темні маси хмар, блиск спалаху, жорсткі кам'яні форми. Це вже не картина для милування, а візуальний еквівалент напруження. І в цьому ж фрагменті важливо, що буря в уяві Олі накладається на її реальну тривогу у стосунках: *«Вона притулюється цілою своєю істотою до свого товариша, надіється найти в нім підпору і розраду. Але якийсь злий демон шепче їй гризливі слова його: «Дай мені спокій, я не маю часу з тобою пеститися, мушу задачі поправляти!»»* [51, т. 16, с. 195]. Отже, візуальна хвиля (буря) виконує психологічну роль, вона підсилює внутрішній конфлікт, а не просто прикрашає текст.

Кульмінацією цього фрагмента є те, як І. Франко перетворює звук на зоровий образ через докладний перелік акустичних деталей (про взаємодію літератури і музики – детальніше у підрозділі 3.3), які водночас створюють і слухове, і просторове враження: *«Проразливий свист почувся з оркестру. ... Все тремтіло і бурлило. В Олиних очах щезло все – і амфітеатр, і блимаючі світла, і червоні обої лож, і Володко... Вона не бачила нічого, – їй здавалося, що музика, та проймаюча пекельна музика, погрузила її нараз у темну безодню, в котрій реве, бурлить і скаженіє віковична боротьба елементів»* [51, т. 16, с. 195-196].

Текст побудований хвилями відчуттів: спершу – різкий перехід від світлої панорами до тиску темряви, потім – до майже фізіологічного стану страху і задухи. Подібну змінність настроїв підкреслюють і науковці, зокрема М. Лапій у одній із розвідок зазначає: *«У творі наявні чотири настроєво багаті малярські пейзажі (ідилічні, передгрозові, буряні та знову сонячні), суголосні відповідним оркестровим партіям і настроєвим хвилям»* [25, с. 88].

Після увертюри письменник переходить до сценічного простору, і тут візуальність працює ще й як опис театральної декорації. Дуже показово, що момент підняття завіси подано як самотійний зоровий удар: *«Вона прокинулася з магічного сну, зирнула довкола себе, – перед її очима якраз підносилася заслона і показався пречудовий краєвид швейцарський – берег Фірвальштадського озера під час бурі»* [51, т. 16, с. 196]. Бачимо, що І. Франко вводить у прозу готовий живописний об'єкт – сценічний краєвид, тобто фактично вбудовує образотворче мистецтво (декорацію) в літературний текст. І одразу ж цей зоровий план пов'язується з дією і характером героя: *«...особливо ж геройська фігура Вільгельма Телля, котрий серед найстрашнішої бурі рятує... Баумгартена»* [51, т. 16, с. 196]. Отже, краєвид і фігура героя формують єдину композицію: буря як середовище випробування і постать як центр сили.

Далі І. Франко ще раз повертає нас до внутрішніх візій героїні, але вже не таких панорамних, як в увертюрі: тут образи стають камерними, інтер'єрними, майже побутовими. Важливо, що ці картини теж породжуються музикою, і письменник спеціально робить переходи максимально відчутними: *«Фігури*

драматичної дії пересувалися поперед її очима, мов мари, – вона чула тільки тони, чаруючі, могуті навіть тоді, коли ледве бриніли... Тінь-тінь-тінь-тінь – капав акорд за акордом брильянтовими краплями, – і Оля почувла немов подув теплого леготу весняного... Вона бачить себе в опрятній, чистенькій світлиці, з вікнами до сонця, з цвітучими фуксіями й азаліями на вікнах, з зеленими пачосами плющу на стінах... А шум і гамір містовий плине мутною бурливою рікою попід вікна, не входячи до тої тихої хатини...» [51, т. 16, с. 196].

Закцентуємо тут на двох аспектах. По-перше, візуальний образ має чітку предметність (світлиця, вікна, фуксії, азалії, плющ, білі запони) і є ідеалом спокою, тобто як бажана модель життя Олі. По-друге, місто (шум і гамір) подано теж візуально, через образ брудної ріки, але цей образ уже не панорамний, а функціональний: він пояснює межу між внутрішнім бажаним простором і зовнішнім реальним світом. У цьому сенсі «Вільгельм Телль» дає матеріал не лише для аналізу живописності природи, а й для розуміння того, як письменник будує внутрішні зорові проєкції персонажа. Це прямо пов'язано з Франковою увагою до психофізіології сприйняття, яку він теоретично пов'язував із роллю чуттів. Зокрема, підсумовуючи про Франкові підходи, О. Мацяк зазначає, що естетика для нього є наукою про чуття, про роль наших органів відчуття в прийманні вражень і відтворенні образів [35, с. 436]. Оля не просто уявляє «картинки» як метафору; музика насправді запускає в її свідомості образи, які впливають на те, які рішення вона приймає.

Підсумовуючи, зазначимо, що новела «Вільгельм Телль» є особливою версією живописності у І. Франка. Якщо в «Дріаді», «Щуці», «На лоні природи», «Моєму злочині» візуальність найчастіше виходить із безпосереднього спостереження довкілля, то тут вона народжується з двох джерел: з театральної картини (декорації, сценічної композиції) і з музики, що формує внутрішню картину. Саме тому цей текст є ключовим для нашої розвідки: він прямо демонструє механізми синкретизму мистецтв у прозі, де література одночасно описує образотворче (краєвид на сцені), «переносить» музичне у візуальне (хвилі уявних пейзажів), і все це підпорядковано психологічній драмі героїні.

Узагальнюючи сказане, маємо підстави стверджувати, що живописні образи в малій прозі І. Франка – це системна частина його поетики, яка функціонує на трьох рівнях: 1) образотворчому (колір, світло, перспектива, композиція, мікродеталь, панорама); 2) психологічному (настрій, страх, провина, мрія, напруга, які стають видимими; 3) стильовому (поєднання реалістичної основи, імпресіоністичних прийомів, натуралістичної точності й експресивних деформацій у критичних моментах). Саме завдяки цьому синкретизм літератури і живопису в І. Франка не зводиться до красивих описів: слово в нього функціонує як малярський інструмент, який показує читачеві потрібне і одночасно пояснює, що це значить для внутрішнього світу героя і сенсу твору.

3.3 Музичні елементи: мотиви звучання, ритміка, звукообрази

Звук у малій прозі Івана Франка часто стає таким же важливим, як і зоровий образ. Письменник не лише показує світ, а й дає можливість його почути: тишу й шум, далекі сигнали, голос, спів, природні й міські звуки. Через це оповідання і новели прочитуються як живі сцени, де акустика простору формує настрій і напруження. Музичні елементи в цій прозі проявляються по-різному: як конкретні мотиви звучання (пісня, свист, гудок, відлуння), як ритміка фрази (наростання, прискорення, повтори), як звукообрази (коли звук «малює» рух і стан). Такі деталі працюють не лише на тло, а й на сенс: вони підсилюють психологію персонажа, задають темп події, а інколи переводять зовнішнє у внутрішнє, коли почуте перетворюється на пережитий образ.

Розглянемо докладно це на прикладах конкретних творів.

У новелі «Вільгельм Телль» музика (опера Россіні) є не тлом, а головним рушієм внутрішньої дії: саме звучання веде Олю від тривоги й напівнесвідомого передчуття до різких прозрінь і кінцевого розриву. Уже перед поїздкою в театр Володко прямо називає музику засобом впливу на психіку: «Музика успокоїть, уколише тебе. На такі неясні та тривожні чуття музика якраз найкращий лік» [51, т. 16, с. 194]. Показовою є сама точка входу музики в текст: Оля «впилася

очима в оркестр, котрий розпочав гру» [51, т. 16, с. 195], і далі все, що відбувається з нею, подається як своєрідне перекладання звуку на образ (звукообраз). І. Франко підкреслює фізичну силу музичного імпульсу: *«Могучі, стрійні акорди потрясли цілим організмом молодої дівчини. Від першої хвили вона чула себе мов причарованою тими тонами і не могла звести ока з одної точки. Тони поривали її, уносили з собою»* [51, т. 16, с. 195]. Далі взаємодія літератури й музики розгортається через картини, вибудовані за музичним принципом. Спершу звучання породжує гармонійний простір: *«Зі всіх боків чути чудові пісні. Серце розширюється в Олиній груді, б'є сильно і гармонійно, в такт загальної радості, загальної краси»* [51, т. 16, с. 195]. Закцентуємо увагу на фразі «в такт»: ритм музики стає ритмом переживання, а слово фіксує не просто емоцію, а відчуття музичної міри. Коли в звучанні з'являється напруження, текст одразу підхоплює його мовними відповідниками: *«Але нараз тони затремтіли якомсь тривожно; серед загальної гармонії тут і там проривається пискливий дисонанс; чути глухі удари великого бубна, мов далекий гуркіт грому»* [51, т. 16, с. 195]. Це спосіб демонстрації психології через музику: ми розуміємо стан героїні не з описів її характеру, а зі зміни звучання: від гармонії до дисонансу, від м'якості до ударності.

Найвиразніше звукообрази проявляються у фрагменті, де оркестр подано майже як природну стихію. І. Франко буквально оркеструє прозу переліком інструментальних голосів і їхніх відповідників у світі природи: *«Проразливий свист почувся з оркестру. Тони клекотіли і мішалися ... Баси гуділи, мов громи; скрипки квилили, мов чайка над затопленим болонням; флейта свистіла, мов вітер між кручами; м'які флажеолети стогнали уривано, мов конаючий. Все тремтіло і бурлило»* [51, т. 16, с. 195-196]. Тут взаємодія мистецтв двостороння: музика оживає через образи природи (грім, вітер, стогін), а літературний образ набуває акустичної конкретики.

Окремої уваги заслуговує ритмічний прийом «озвученого письма», коли текст імітує повтори й пульсацію музики: *«Тінь-тінь-тінь-тінь – кавав акорд за акордом брильянтовими краплями...»* [51, т. 16, с. 196]. Можна сказати, що

повтор «тінь-тінь» є словесним аналогом метричного стуку. Далі він переходить у побутовий мікроритм: *«Тінь-тінь-тінь-тінь – ценькають ножички, блискає голка»* [51, т. 16, с. 196]. Так звук опери раптом переходить в інший життєвий сценарій Олі, і саме ритм (а не логічні міркування) з'єднує сцену театру з її можливим майбутнім.

Ще один ключовий момент – персоніфікація інструментів і пряме звернення до них. Це вже не опис, а майже лірична репліка, де музика виступає як співрозмовник і суддя: *«Чого квилите так жалібно, скрипки-чарівниці? Чого плачеш тихесенько, флейто...»* [51, т. 16, с. 197]. У такій формі музика ніби говорить замість героїні: через неї вона чітко усвідомлює, що щастя втрачено і що в цих стосунках немає правди. Після цього музика підносить Олю вже не лише емоційно, а й світоглядно: *«На орлиних крилах підносить музика душу слухача... на котрій дух живе високими і чистими чуттями любові до загалу і посвячення»* [51, т. 16, с. 198]. Важливо, що цей високий тон одразу стикається з недбалим і буденним тоном Володка. Контраст звучить як моральна дисгармонія, яку Оля вже не може залишити поза увагою.

Фінал новели логічно впливає з попередньої музичної траєкторії: музика спершу ніби мала заспокоїти, але фактично прояснила те, чому Оля боялася *«заглянути в очі»* [51, т. 16, с. 194] своїм чуттям ще на початку новели. У момент виходу вирок звучить коротко, різко, без прикрас: *«Мій пане, я вас не люблю і за ваш супровід дякую»* [51, т. 16, с. 200].

В оповіданні **«Гуцульський король»** взаємодія літератури і музики проявляється не через сцену концерту чи опери, а через звукову організацію тексту: природний шум, людські голоси, вигуки, ритмічні повтори, а також прямі згадки про інструмент і спів.

Насамперед І. Франко задає акустичне тло природи, але показує, як фізичний стан може його відсунути на другий план: *«Стогнути, охаючи та розпучливо перевертаючися з боку на бік, ... з болю не чуючи навіть дзвінкого шуму Черемоша...»* [51, т. 22, с. 491]. Далі візуально-побутова сцена переходить у звук кадру: *«...на ганку почувся стук кроків, і по хвилі ввійшли оба Освіцінські»* [51,

т. 22, с. 491]. Так простір у новелі «звучить» і веде дію. Зазначимо, що звучання тут пов'язане з голосом і артикуляцією персонажів. Старий Освіцінський входить у текст буквально через манеру говоріння: «...привітався старий, ледве чутно шамкаючи беззубим ротом...» [51, т. 22, с. 492]. До цього додається інтонаційний жест і сміх як ритмічна вставка: «...один тримає, а один рве. Ха, ха, ха!» [51, т. 22, с. 492], а також короткий штрих тихого звучання: «Та й засміявся тихим, беззвучним сміхом» [51, т. 22, с. 494]. Звукообрази працюють і в дрібних деталях: інколи один короткий звук одразу описує, що сталося: «...в мене в роті справді щось легко хруснуло, як розколений горіх» [51, т. 22, с. 492]; «...говорив прищмокуючи» [51, т. 22, с. 493]. Поряд із цим Франко підсилює музичність мовлення повтором-ритмом і вигуками: «– Ай, ай, ай! – скрикнула молодиця...» [51, т. 22, с. 491]; «– От біднечкий! Пек, пек, пек!...» [51, т. 22, с. 493]; «...– ой, ой, ой, яке скрутніше» [51, т. 22, с. 498]. Ці повтори працюють як словесний еквівалент пульсації: текст не просто зображує, а передає сам стан героя.

Далі новела входить в усно-оповідну тональність: «Старий балакав ненастанно...» [51, т. 22, с. 493]. У такій манері звук стає засобом збереження й передачі досвіду (майже як народна оповідь / виконання). У цій же площині з'являється образ влади як голосу, що домінує над простором: «Той, бувало, як крикне, аж гори дрожать» [51, т. 22, с. 493].

У тексті є й пряма точка перетину з «музичним» як інструментальним: «...біжуть на кичеру, трембітають до своїх, збивають ровту та й ідуть мститися» [51, т. 22, с. 494]. Трембіта тут важлива як сигнал для всіх, адже вона скликає людей і запускає дію. Показово також, як І. Франко передає ритм гурту через загальний гомін розмов: «...розложать ватру, кулешу варять, люльки курять та й балу-балу...» [51, т. 22, с. 494]. Звукова стихія переходить і в соціальну напругу, де акустика стає картиною насильства: «...Лемент, гвалт, крики. А пан Герлічка аж підскакує, аж по хаті бігає, аж зубами скрегоче...» [51, т. 22, с. 494]. Пізніше цей «шум страху» закріплюється як пам'ять у повторі: «...діти все ще сханувалися по ночах та верещали крізь сон: «Пан з Устерік! Пан з Устерік!»» [51, т. 22, с. 498], а також у голосовій агресії: «...а вона скакала йому

до очей, як собака, та цокотіл[а] та вищала» [51, т. 22, с. 500]; «День у день крики, бійки та лайки» [51, т. 22, с. 500]. Нарешті, у новелі є й прямі згадки про спів і про найнятих музик: «...отой Юріштан із Довгопола, що за нього пісню співають...» [51, т. 22, с. 496]; «...бочку горівки дав на всю громаду, музики наймив...» [51, т. 22, с. 499]. Це ті місця, де взаємодія літератури із музикою названа прямо, але загалом музичний ефект твору тримається на ширшому: на ритмі повторів, інтонаціях, вигуках, портретах голосу та акустичних мотивах, які формують не тло, а стрижень оповіді.

Отож у «Гуцульському королі» взаємодія літератури й музики проявляється передусім через звукову організацію оповіді. І. Франко будує текст на шумі природи, сигналах, голосах, вигуках, повторюваних ритмах і мелодиці живого мовлення. Новела сприймається як озвучена картина життя, де акустика є одним із головних носіїв змісту.

В оповіданні «Лесишина челядь» звук і спів є важливою частиною художньої тканини. Франко відразу вводить читача в акустичний простір жнивного дня: «Зацвіркотали сверцьки на всілякі лади, забриніли великі польові мухи, затріпоталися барвисті мотилі понад колосистим морем» [51, т. 14, с. 254]. Природа звучить, і саме в цьому звучанні відчувається рух часу і праці. Далі акустичний шар переходить у людський. Село прокидається не тільки шумом, а й співом: «Декотрі лишень, які вспіли вже й поснідати, співали весело, гойкали та вилускували батогами, женучи свій товар» [51, т. 14, с. 254]. Прочитуємо крізь рядки ритм гурту, ритм ранку, ритм повсякдення. Показово, що спів поданий як особлива цінність у виснажливій роботі. У тексті звучить пряма оцінка сили пісні: «От одно що, так се пісня» [51, 14, с. 258] (коли співаєш, то серце, стає якесь інше, легше робиться, і робота йде веселіше, живіше). Тобто пісня в оповіданні – психофізичний ресурс, який змінює стан людини і темп праці.

Окрему роль має комічно-дисонансний спів Василя Галая: він входить у твір як голос, що рве лад і водночас створює звуковий портрет персонажа: «Із лісу долітало галайкання і верескливий спів Василя: ... «Го-о-о-а-усподи, воззвах тобі,

усллиши мя!..» [51, т. 14, с. 260], «– *Ой, туду, ду, ду, ду, ду, за волами я йду!*» – *репетував Галай з лісу»* [51, т. 14, с. 260]. У цьому фрагменті важлива сама суміш регістрів: народна пісенька, вигук, церковнослов'янська форма. Така змішана звукова палітра показує розлад і в людині, і в середовищі. Ритміка праці передається не поясненням, а звуковим жестом – як словесний еквівалент руху серпа: «*Хруп-хруп, хруп-хруп... Лиш тільки всього й чути та шелест складаного в снопи жита»* [51, т. 14, с. 258]. Звукова організація проявляється і в інтонації мовлення персонажів. Лесишина репліка подана з позначенням протягування, тобто з манерою глузування: «– *Ой, роби-те! – протягаючи слова, передразнила Лесиха»* [51, т. 14, с. 257]. У цьому випадку звучання фрази стає знаком влади й приниження через інтонацію, а не через додаткові пояснення. У фінальних епізодах І. Франко збирає звуки вечора в цілісну картину, яку легко сприймати як сільську симфонію: «*Знадвору долітало іржання коней, яких конюхи гнали на пашу, то жалібний голос сопілки, то деркання деркачів у траві. Загавкала собака і затихла. Заклекотів запізнений бузько на сусідовій хаті...*» [51, т. 14, с. 263]. І відразу ж звучить сопілка – уже не шум довкола, а справжня музика: «*витяг сопівку з-за пазухи, загравав, затилікав, та так дрібно та тужно, немовби в тім голосі тонула вся його надія на тихе щастя»* [51, т. 14, с. 264]. У сопілці сконцентровано внутрішній стан Митра: звук стає формою, а не описом переживання.

Отже, у «Лесишиній челяді» синкретизм літератури й музики реалізується через багатшарову звуковість: природні шуми, співи й вигуки громади, ритм праці, інтонації сварки, а також інструментальну музику (сопілку). Звук тут організує простір і час оповідання, формує настрій сцен і водночас відкриває психологію персонажів: від «полегшення» в пісні до «тужно» в сопілці.

В оповіданні «**Поки рушить поїзд**» музичність виникає зі звуків праці й машини. І. Франко будує текст як рух від тиші до фортисимо (читач спершу чує поодинокі шуми, а далі – наростання, свисти й гул перед рушенням). Після вигуку «– *Черпаха їде!*» окреслюється ранковий шумовий фон робітничого пробудження – «*почулися заспані голоси, гуркіт стільців, протяглі позівання,*

плюскіт води, котрою робітники промивали заспані лиця» [51, т. 20, с. 69]. Далі письменник підкреслює первісну паузу, з якої починається ця звукова картина: *«Крім шелесту щіток, котрими чищено машину, брязкоту залізних лопат і гуркоту вугля в тендері, не було чути нічого»* [51, т. 20, с. 70]. Саме з цієї тиші виростає подальший ритм. Коли машина «оживає», звуки складаються в чітку послідовність дій. В одному короткому уривку І. Франко дає цілу звукову шкалу: *«Паляч Максим працює, не озиваючися. Дзвенить шуфля, гуркочуть брили кам'яного вугля... Гуде огонь, грає котел... Почувся довгий свист. "Черепаха" рушила з місця»* [51, т. 20, с. 71]. Тут усе тримається на дієсловах звучання: дзвенить, гуркочуть, гуде, грає, свист. Ритм прискорення Каменяря передає за допомогою повторів, які задають темп: *«Вона стрепенулася, фукнула раз, потім другий, третій, а далі, фукаючи частіше, частіше, частіше, вийшла з шопи»* [51, т. 20, с. 72]. Завдяки цьому повтору наростає темп. Перед самим від'їздом звучить чіткий сигнал, який схожий на команду: *«– Тра-ра-ра! – заграла трубка надкондуктора»* [51, т. 20, с. 72]. Після цього йде вибух звуків, переданий майже як запис шуму: *«Свист – аж у вухах заляцало. Шипіння – аж боки машини мов надулися з натуги. А потім фу! фу! фу-фу! фу-фу! фу-фу-фу-фу!»* [51, т. 20, с. 73]. Кульмінація зводить усе в один великий звуковий потік: *«І пішло фукання часто, частіше, ще частіше, поки його не заглушив гуркіт поїзда, стук коліс о шини, брязкіт ланцюгів і якорів, уся ота колосальна, дика та могутня музика поїзда, що входить у рух»* [51, т. 20, с. 73]. Окремо підкреслено, що сам паровоз «грає» всім тілом: *«вона вся, всіми своїми частинами грає, бринить, мов муха, зловлена в павутину»* [51, т. 20, с. 72].

Отже, взаємодія літератури і музики в цьому творі тримається на тому, що шум, свист, шипіння і повтори стають елементами композиції. І. Франко робить так, що рух поїзда осмислюється як велика звукова сцена, де з тиші поступово виростає *«колосальна, дика та могутня музика поїзда»* [51, т. 20, с. 73].

В оповіданні **«Мавка»** звукова стихія лісу подана як музика, і саме вона керує настроєм, уявою, дією. І. Франко відразу формує акустичний центр твору: *ліс «шумів раз у раз та заводив якусь таємничу пісню»* [51, т. 15, с. 91-92], а далі

опис вибудовано прямо в музичних термінах: *«Дивна то пісня. Деякі її ноти щемлять у серці... інші порушують самі глибокі і сильні струни в людській душі...»* [51, т. 15, с. 92]; *«відколи могла чути тони, чула найбільше її»*; *«та пісня причарувала всю її нервову істоту»* [51, т. 15, с. 92]. Ця лісова музика переходить у внутрішній слух Гандзі і стає постійним фоном її переживання: *«в сні і на яві вона прислухалася до неї... коли ревла буря і ліс стогнав»* [51, т. 15, с. 92]; *«коли... по верхів'ях лісових дерев ходив якийсь таємний шепіт»* [51, т. 15, с. 92]. Тобто звук тут показує те, як вона впливає на людину і формує її стан.

Окремий музичний пласт – це голоси мавок. Вони мисляться як спів і дзвін: *«...і сміються так весело, співають так пречудово! їх голоси, мов срібні дзвіночки, дзвеніли не раз у Гандзиних снах...»* [51, т. 15, с. 92]. У сні цей заклик оформлено як короткий повторюваний сигнал: *«Гандзю, куку!»*; *«Ходи, Гандзю, в ліс, там у нас такі гойданки, у-у! у-у!»* [51, т. 15, с. 91]. Далі цей сигнал стає ритмом самої дії, бо заклик повторюється і наростає: *«– Гандзю, куку! Гандзю, куку! – кликали вони... ...У-у! у-у! Ходи, ходи!..»* [51, т. 15, с. 93]. Письменник змальовує те, як звук поступово сильнішає: *«Чимраз голосніше та виразніше гомонить вічна лісова пісня»* [51, т. 15, с. 94]. Поруч із музикою лісу в тексті стоїть і різкий побутовий звук, який підкреслює замкненість і страх: *«Залізний ключ закалатав у дверях, засуваючи дерев'яний засув»* [51, т. 15, с. 91].

А страх ще й підсилюється ритмізованою приказкою-замовлянням:

*«Лізе кусіка
З-за сусіка!
Зуби зазубила,
Очі заочила,
Руки заручила,
Ноги заножила!
В серці їй острий ножище,
В плечах їй дубовий колище!»* [51, т. 15, с. 93].

Цей фрагмент звучить різко, ритмічно, і переводить емоцію в тілесне тремтіння й паніку.

Коли Гандзя біжить до лісу, І. Франко змальовує нам ще один характерний прийом: звук перетворюється на зорово-акустичний образ мавок. Вона *«Серед шуму та гомону листя... виразно чує щось немов різке плюскання рибок у чистій кришталевій воді: се сміх та радісні крики мавок»* [51, т. 15, с. 94].

Отже, у «Мавці» синкретизм літератури й музики проявляється через те, що ліс існує як своєрідна таємнича пісня з нотами, тонами і струнами, а голоси мавок організовані як повторюваний звуковий сигнал і ритм заклику. Саме звук (лісовий гомін, спів, повтори, «у-у!», «куку!») веде героїню до лісу і визначає траєкторію сюжету.

Підсумовуючи, зазначимо, що звук у малій прозі І. Франка є не тлом, а повноцінним засобом смислотворення. Мотиви звучання (спів, сигнали, інструменти, шум природи й техніки), ритміка повторів і наростань, а також звукообрази (коли звук створює картину стану) формують настрій, напруження і психологію персонажів. Через таку акустику події сприймаються як живі сцени: читач не лише бачить, а й чує світ твору, а почуте часто стає ключем до внутрішніх змін і переживань.

Висновки до розділу 3

У підрозділі 3.1 нами було досліджено, що еволюція Франкової малої прози відбувається через нашарування й взаємодію кількох пластів: народно-оповідного й етнографічно-побутового, модерної західноєвропейської новели, документально-публіцистичного письма й інтелектуально-психологічних тенденцій, пов'язаних з настановою на науковий реалізм. Така багатошаровість пояснює жанрову й стильову рухливість Франка-прозаїка: нові прийоми не витісняють попередні, а трансформують їх і поєднуються з ними в межах конкретних творчих завдань. Також уточнено, що генеалогічний підхід дає змогу чіткіше бачити, як змінюються тематика й жанрові моделі, як урізноманітнюється нараторна практика (уснооповідність, розповідь від третьої особи, «я-оповідач», хронікальний виклад), як працює композиція і час. Окремо

наголошено на ролі Франкових теоретичних настанов: митець прагне поєднати факти, умови життя, психологію людини та моральну оцінку вчинків. У коротких текстах він не просто описує ситуацію, а й зображує, чому вона сталася і до чого це може призвести.

У підрозділі 3.2 ми продемонстрували, що живописні образи й візуальність у малій прозі Івана Франка (зокрема у творах «Дріада», «На лоні природи», «Щука», «Мій злочин», «Вільгельм Телль») виконують не суто оформлювальну, описову, а структуротворчу роль. Зорові деталі організують спосіб оповіді, моделюють настрій і внутрішню мотивацію персонажів, а пейзаж і предметне тло є активними елементами поетики. Водночас І. Франко реалізує синкретизм літератури і малярства не як буквальне «переказування» картини словами, а як перенесення принципів малярського бачення у систему словесних засобів, поєднуючи імпресіоністичну фіксацію враження з реалістичною предметністю та психологічною (а подекуди й натуралістично загостреною) правдою. У результаті слово в цих текстах функціонує як пензель: воно не просто описує світ, а створює видиму й емоційно відчутну картину, через яку розкривається конфлікт людини, природи та морального вибору.

У підрозділі 3.3 нами було з'ясовано, що звуковий план у малій прозі Івана Франка виконує не допоміжну, а змістотворчу функцію. Звук організовує сцену так само, як і зоровий образ: задає настрій, тримає напруження, керує темпом оповіді й часто відкриває психологію персонажа точніше, ніж прямі характеристики. У текстах І. Франка мотиви звучання (спів, сигнали, інструменти, шум природи й техніки) є частиною композиції: вони задають хід події, формують її темп і ритм, підводять до внутрішніх переломів героїв. Аналіз конкретних творів («Вільгельм Телль», «Гуцульський король», «Лесишина челядь», «Поки рушить поїзд», «Мавка») демонструє, що музичні елементи у Франковій малій прозі проявляються у трьох ключових вимірах: як мотиви звучання, як ритміка мовлення й епізодів, і як звукообрази, що здатні передавати рух і стан.

ВИСНОВКИ

Підсумовуючи результати кваліфікаційної роботи, наголосимо, що звернення до явища синкретизму мистецтв у малій прозі Івана Франка є актуальним як у площині сучасних гуманітарних підходів, так і в межах франкознавства. Сьогодні літературознавчий аналіз дедалі частіше виходить за рамки суто внутрішньотекстового опису і враховує те, як словесний твір засвоює принципи інших мистецтв, трансформує їх у власні виражальні можливості й у такий спосіб ускладнює моделі читання та інтерпретації.

У процесі дослідження ми опрацювали й узагальнили сучасні наукові підходи до проблеми синкретизму мистецтв і міжмистецьких взаємодій у словесному мистецтві і з'ясували, що ця проблематика розвивається на перетині літературознавства й мистецтвознавства, а її ключовою рисою є багатовимірність опису: від загальних теорій взаємодії мистецтв до конкретних текстопоетичальних механізмів.

Важливим результатом роботи стало уточнення понятійно-категоріального апарату. Ми розмежували *синкретизм мистецтв*, *синтез мистецтв* і *синестезію* як близькі, але не тотожні поняття, що нерідко вживаються змішано. На нашу думку, синкретизм мистецтв постає як ширша категорія, яка полягає у взаємопроникності різних мистецьких систем у межах художнього цілого; синтез мистецтв – цілеспрямоване поєднання компонентів різних мистецтв для досягнення певного ефекту в новій єдності; синестезія ж описує механізми перехресної чуттєвості й взаємного переходу сенсорних модальностей у творчому сприйнятті та художньому моделюванні. Уточнення цих дефініцій дало змогу уникати термінологічної невизначеності і забезпечило послідовність подальших аналітичних кроків у роботі.

Наступним етапом стало осмислення Франка як митця-універсала і теоретика, для якого проблема взаємодії мистецтв була не випадковим мотивом, а частиною ширшого погляду на природу художньої творчості. Важливою є увага до трактату «Із секретів поетичної творчості», який, на нашу думку, є однією з

ранніх і концептуально значущих українських спроб системно описати питання взаємодії словесного мистецтва з музикою і візуальними формами. Водночас ми врахували, що для Франка теоретичний інтерес не є відокремленим від художньої практики: його міркування про природу образу, роль чуттєвості, міру і гармонію мистецьких засобів мають безпосередні відповідники в тому, як організовано художній матеріал у прозі. Завдяки цьому ми отримали підстави розглядати синкретизм у малих прозових формах Франка як закономірний спосіб побудови художнього цілого.

Також у роботі враховано генеалогічний аспект малої прози Франка: простежено, як різні жанрово-стильові пласти (народно-оповідний, етнографічно-реалістичний, документально-публіцистичний, психологічно-модерний) нашаровуються і взаємодіють у його коротких формах. Це дало змогу підкреслити, що міжмистецькі прийоми формуються в руслі еволюції Франкової оповідної системи: від побутово-реалістичної конкретики і розповідної манери – до більшої композиційної зібраності, сенсорної виразності й психологічного заглиблення, характерних для модернізації прози на межі ХІХ–ХХ століть.

У межах аналізу малої прози як простору художнього синкретизму ми систематизували форми і рівні міжмистецьких взаємодій. Нами було з'ясовано, що взаємодія різних художніх систем у малій прозі І. Франка має структуротвірний характер: вона впливає на організацію образного світу, розкриття внутрішніх станів персонажів, ритм подієвості і композиційні принципи (контрасти, повтори, смислові перегуки, наростання). Міжмистецькі компоненти виконують не лише ілюстративну функцію, а й виступають смисловими опорами, через які актуалізуються емоційні й ціннісні виміри ситуації. Описано ключові прийоми, що забезпечують таку взаємодію, передусім у площинах живописності й музичності: візуалізація (колористика, світлотінь, кадрування, пейзаж як композиційний вузол) і акустичні механізми (мотиви звучання, ритміка повторів і наростань, звук як сигнал і психологічний індикатор, звукообраз як спосіб моделювання переживань). У підсумку продемонстровано, що ці прийоми посилюють багатомодальність сприйняття твору і підвищують

сміслову насиченість тексту, оскільки значення формується через взаємодію кількох мистецьких планів та їхнє словесне відтворення. Окремо встановлено, що синкретичні елементи часто працюють як структурні рушії оповіді: задають тональність сцени, увиразнюють психологічні переломи, підкреслюють контрасти між зовнішнім і внутрішнім. Для підкріплення спостережень ми залучали низку прозових текстів письменника: «Вільгельм Телль», «Гуцульський король», «Лесишина челядь», «Поки рушить поїзд», «Мавка», «На лоні природи», «Щука», «Мій злочин», «Дріада». Аналіз цих творів дав змогу проілюструвати, що синкретичні моделі притаманні різним тематичним і жанровим сегментам Франкової прози і можуть проявлятися як у пейзажній і музичній організації, так і в сценічно-драматичній, психологічно напруженій або соціально-реалістичній оповіді.

Узагальнюючи результати, стверджуємо, що вивчення синкретизму мистецтв у малій прозі І. Франка дозволило поглибити уявлення про індивідуальну поетику Франка-прозаїка та окреслити один із важливих механізмів оновлення української малої прози на межі століть. Ми продемонстрували, що міжмистецькі взаємодії у його коротких формах функціонують як смислотвірні, композиційно значущі компоненти, які активізують чуттєву організацію письма й водночас працюють на інтелектуальну та психологічну достовірність зображення.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо в розширенні комплексу проаналізованих творів, залученні великих прозових форм і драматургії І. Франка, у поглибленні типології синкретичних прийомів із врахуванням ширшого європейського контексту кінця ХІХ – початку ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адельгейм Є. Естетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості. Київ : Радянський письменник, 1969. С. 3–62.
2. Арістотель. Поетика / пер. з грец. Б. Тен. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.
3. Безхутрий Ю. Мала проза Івана Франка 1900-х років у контексті художньої парадигми перехідної культурної епохи: модель світу і модель людини. *Іван Франко : дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнар. наук. конгресу, присв. 150-річчю від дня народження Івана Франка*. Львів : ВЦ ЛНУ імені Івана Франка, 2008. Т. 1. С. 526–533.
4. Бодлер Ш. Поезії / пер. з франц. Д. Павличка та М. Москаленка. Київ : Дніпро, 1989. 357 с.
5. Велика українська енциклопедія. Т. 1 : «А — Акц». Гол. редкол. : В. М. Локтєв (гол.), П. І. Андон, А. М. Киридон, О. М. Березовський та ін. Київ : Державна наукова установа «Енциклопедичне видавництво», 2016. 592 с.
6. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник / за наук. ред. Олександра Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
7. Генералюк Л. Взаємодія літератури і мистецтва. Начерк теорії словесно візуальних інтеракцій. *Studia methodologica*. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка. 2009. Вип. 29. С. 81–89.
8. Гнатюк М. Іван Франко і проблеми теорії літератури : навчальний посібник. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 240 с.
9. Голод Р. «Дріада» Івана Франка у світлі теорії імпресіоністичного мистецтва. *Прикарпатський вісник НТШ : Слово*. Івано-Франківськ, 2008. №2(2). С. 73–77.
10. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ ст. Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2005. 427 с.
11. Голод Р. Імпресіонізм у творчості Івана Франка. *Укр. літературознавство*. Львів, 2006. Вип. 68. С. 84–91.

12. Голод Р. Методологія франкознавчих досліджень та творчий метод Івана Франка. *Українська мова і література в школі*. Київ, 2005. № 7. С. 44–46.
13. Голод Р. Мікростудія Франкового оповідання «Поки рушить поїзд» у світлі теорії імпресіоністичного мистецтва. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія; Соціальні комунікації*, 2013. Вип. 1 (29). С. 41–45.
14. Голод Р. Поетика імпресіонізму в художній творчості Івана Франка. *Слово і Час*. 2006. № 8. С. 27-31.
15. Голод Р. Синтезуюча здатність як головна риса творчого методу І. Франка. *Українська філологія: школи, постаті, проблеми : Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті*. Львів, 1999. Ч. 1. С. 156–162.
16. Голод Р. Творчість Івана Франка як дзеркало літературного процесу кінця XIX – початку XX століття. *Дивослово*. 2005. № 12. С. 57–59.
17. Денисюк І. Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової «Дріади») // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці : У 3 томах, 4 книгах. Львів, 2005. Т. 2 : Франкознавчі дослідження. С. 163–173.
18. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів : Академічний Експрес, 1999. 280 с.
19. Дмитренко Н. Синкретизм художньої образності та синтез мистецтв : до проблем термінології. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2018. С. 84–88.
20. Жоголь Л. Є. Синтез мистецтв // *Українська Радянська Енциклопедія : В 12 т. / Ред- кол. : Бажан М. П. [голов. ред.] та ін. 2-е вид. Київ : Головна редакція УРЕ, 1983. Т. 10. 166–167 с.*
21. Карась Г. Творчість Івана Франка в музичній культурі української західної діаспори XX ст. *Вісник НТШ. Ч. 2. Івано-Франківськ, 2007. С. 38–48.*

22. Карась Г. Іван Франко і музична культура Прикарпаття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. X–XI. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2007.
23. Клочек Г. Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як предтеча української рецептивної поетики. *Слово і Час*. 2007. № 4. С. 39–45.
24. Кочерган М. П. Синкретизм // *Українська мова : Енциклопедія / Редкол. : В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Заблюк та ін.* Київ : «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 2004. С. 584–585.
25. Лапій М. Ідея синтезу мистецтв у пейзажному дискурсі Івана Франка. *Українське літературознавство*. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. Вип. 78. С. 86–98.
26. Лапій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та «Молодої Музи»: семантика й поетика. Київ : Наукова думка, 2016. 276 с.
27. Легкий М. «Микитичів дуб» Івана Франка: поетика, естетика, семантика. *Українське літературознавство*. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2020. Вип. 85. С. 239–250.
28. Легкий М. Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція в критиці : монографія / науковий редактор Євген Нахлік ; ДУ «Інститут Івана Франка НАН України» ; Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2021. 608 с. («Франкознавча серія». Випуск 17).
29. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. Львів, 1999. 160 с.
30. Легкий М. Майстер малої прози. *Дзвін*. 1996. № 8. С. 131–136.
31. Леочко В. Синтез мистецтв у новелі «Вільгельм Телль» І. Франка. *Еврика – XXVI*. Збірник студентських наукових праць. Електронне видання. Івано-Франківськ, 2025. С. 315–317 URL: <https://kmvodpmd.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/18/2025/09/evryka-26-1.pdf>
32. Леочко В. Трактат «Із секретів поетичної творчості» Івана Франка як перша спроба осмислення міжмистецької взаємодії в українському

- літературознавстві. *Студентський філологічний вісник. Серія : Мовознавство. Літературознавство / за ред. М. П. Брус.* Івано-Франківськ : Карпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2025. Вип. 8.
33. Лессінг Г. Е. Лаокоон. Київ : Мистецтво, 1968. 290 с.
34. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2 : М-Я / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ, 2007. 608 с.
35. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : Академія, 2006. 752 с.
36. Мацяк О. Трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» у контексті теорії синтезу мистецтв. *Іван Франко: дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнар. наук. конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка.* Львів : Вид. центр Львів. нац. ун-ту ім. І. Франка, 2008. Т. 1. С. 435-444.
37. Моклиця М. Від синкретизму до сецесії: філософські аспекти синтезу мистецтв. *Волинь філологічна : текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі : зб. наук. пр.* Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. Вип. 5. С. 70–75.
38. Мочернюк Н. Взаємодія літератури і мистецтва. Теоретичний досвід українського і польського літературознавства. *Науковий вісник Східноєвропейського університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство.* 2013. № 13 (262). С. 76–80.
39. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства. *Слово і Час.* 2003. № 5. С. 10–18.
40. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства. *Слово і час.* 2003. № 6. С. 7–19
41. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.
42. Пилипчук С. Із «секретів» художньої прози Івана Франка. *Слово і Час.* 2021. № 3. С. 108–111.

43. Рембо А. Голосівки (Voyelles) / пер. Григорія Кочура [Електронний ресурс].
Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=127> (дата звернення: 15.09.2025).
44. Рисак О. «Найперше – музика у Слові» : Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Луцьк, 1999. 402 с.
45. Рисак О. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філ. наук : спец. 10.01.01. Київ, 1999. 40 с.
46. Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст. : Зб. наук. праць. Київ : Наук. думка, 1986. 296 с.
47. Сербенська О. Кольороназви у прозі Івана Франка. *Записки Наукового товариства ім. Шевченка*. Львів, 2005. С. 430–448.
48. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980.
49. Українська мова : енциклопедія / НАН України, Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні, Ін-т укр. мови ; редкол. : В. М. Русанівський та ін. Вид. 2-ге, випр. і допов. Київ : Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2004. 820 с.
50. Фока М. Синтез мистецтв у поетичній творчості Павла Тичини : монографія. Кіровоград : МПП «Антураж А», 2012. 340 с.
51. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1976–1986.
52. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів: у 50-ти томах Київ : Наукова думка. 1981. Т. 31. С. 45–119.
53. Хороб М. Фольклорно-міфологічний концепт новели Івана Франка «Мавка». *Матеріали Міжнародного наукового конгресу присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка*. Том 1. Львів. 2008. С. 1002-1009.
54. Чайковська В. Явище мистецького синтезу як вияв модерністського дискурсу. *Український модернізм зі столітньої відстані : зб. наук. праць*. Рівне, 2001. С. 47–51.

- 55.Чумаченко Т. Синкретизм як культуротворча інтенція. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 98–103.
- 56.Швець А. Художня функціональність кольоративів у прозі Івана Франка. *Дивослово*. 2006. № 6. С. 54–58.
- 57.Щурат С. Рання творчість Івана Франка. Київ : Видавництво АН УРСР, 1956. 232 с.
- 58.Davison A. John Brown's Dissertation (1763) on Poetry and Music: An Eighteenth-Century View on Music's Role in the Rise and Fall of Civilization // *Late Eighteenth-Century Music and Visual Culture* / ed. Cliff Eisen, Alan Davison. Turnhout: Brepols, 2017. P. 55–70.
- 59.Leonardo da Vinci. Treatise on Painting, translated and annotated by A. Philip McMahon, with an introduction by Ludwig H. Heydenreich, two volumes, 443 pp., 666 facsimile pp., 13 ill., Princeton : Princeton University Press, 1956.
- 60.Schelling F. The Philosophy of Art. Edited, translated, and introduced by Douglas W. Stott. Foreword by David Simpson. First Edition. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989. 342 p.
- 61.Schlegel F. Philosophical Fragments. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991. 112 p.
- 62.Trahndorff E. Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst. Berlin, 1827.
- 63.Wagner R. Art And Revolution / Translated by William Ashton Ellis. 2002.