

РОЗМОВА БЕЗ СЛІВ: РОЛЬ ВІЗУАЛЬНИХ ЗАСОБІВ НЕВЕРБАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА З ЛЮБОВНИМ СЮЖЕТОМ

У статті проаналізовано специфіку візуальних засобів невербаліки як непрямих форм психологічного зображення любовних стосунків у прозі І. Франка. Основну увагу зосереджено на елементах кінесики (вирази очей, обличчя, хода), проксемики (просторова орієнтація) та зовнішнього вигляду (фізіономіка, одяг та його колір, зачіска).

Ключові слова: любовний сюжет, невербаліка, кінесика, проксемика, зовнішній вигляд.

Iryna Goroshko. A wordless conversation: the role of visual means of nonverbal communication in Ivan Franko's prose with a love plot

The article analyzes the specifics of visual means of nonverbal communication as indirect forms of psychological representation of love relationships in Franko's prose. The main focus is on the elements of kinesics (facial and eye expression, gait), proxemics (spatial orientation) and appearance (physiognomy, clothing and its color, hair style).

Key words: love plot, nonverbal communication, kinesics, proxemics, appearance.

У листах до Ольги Рашкевич закоханих І. Франко неодноразово писав про те, що не здатен виразити словами всю велич і силу своїх почуттів: “Ви знаєте, як втрачаю дар мови у Вашій присутності” (26 травня 1875 р.) [18, т. 48, 27], – або: “<...> ти знаєш, що чуття моє, чим гарячіше і глибше, тим менше може переливатися в словах” (20 вересня 1878 р.) [18, т. 48, 118]. І це не лише романтичні фрази молодого закоханого письменника, а доведений ученими факт. За висновками психологів, “любовні переживання – це емоційний тон вражень, який досить складно вербалізувати” [2, 548], здебільшого через страх бути зігнорованим обранцем чи обраницею. Франкові герої, як і сам письменник, не завжди сміливо висловлюють свої почуття перед об’єктом кохання, але завдяки майстерно відтвореним елементам міміки, пантоміміки читач довідується про емоційні стани персонажів. Адже коли мовчать уста, “говорить” тіло й візуалізує істинні почуття та думки. Отже, невербаліка, на нашу думку, – це важливий засіб психологізації у прозових творах І. Франка з любовним сюжетом.

Щодо терміна “любовний сюжет”, то зауважимо, що в літературознавчих енциклопедіях і довідниках він не фігурує, хоча вивчення самого поняття “сюжет” має довгу історію. Спираючись на відомі студії М. Йогансена [5], В. Халізева [19], потрактуємо любовний сюжет як ланцюг подій з інтригами та конфліктами, основаними на різнотипних любовних і псевдолюбовних взаєминах, за допомогою яких автор розкриває широкий діапазон душевних переживань героїв, їхні характери, переконання та мотивацію поведінки.

Дослідники частково порушували питання психологізації любовних стосунків у прозі письменника. Принагідні міркування натрапляємо у працях І. Денисюка [4] та Л. Каневської [6] про дві форми психологічного зображення у прозі І. Франка, М. Легкого [9] про наративний аспект малої прози митця, А. Швець [22] про асоціальні типи шлюбів у творах І. Франка, Р. Чопика [20] про мотиви дібраного та недібраного подружжя. Попри різноманітність підходів, проблема психологічної майстерності Франка-прозаїка, особливо у змалюванні любовних інтеракцій, потребує ще глибокого осмислення, тому досі залишається актуальною.

Мета нашої статті – проаналізувати специфіку функціонування візуальних засобів невербаліки як непрямих форм психологічного зображення любовних стосунків у прозі письменника. Активне використання структурних елементів мови тіла сприяє чіткішому окресленню любовних переживань героїв та допомагає в загальному висвітленні Франкової візії кохання.

Отже, *невербальна комунікація, або мова тіла* – це “поведінка, що сигналізує про характер взаємодії та емоційні стани індивідів, що спілкуються” [1, 305]; інакше кажучи, зовнішня форма вияву внутрішнього світу людини. Науковці довели, що вербальні засоби здійснюють лише 7% комунікації, а 93 % інформації передається невербально. До того ж 55 % повідомлень сприймаємо через вираз обличчя, позу, жести, 38 % – через інтонацію та модуляцію голосу [23, 56]. Отже, найбільше відомостей про людину та її психічний стан отримуємо завдяки засобам невербаліки, що переважно “обумовлені імпульсами нашої підсвідомості” [11, 18] та виникають миттєво, автоматично як реакція на подразник із боку зовнішнього світу.

У сучасній психології виокремлюють чотири види засобів невербальної комунікації – візуальні, акустичні, тактильні та ольфакторні [17, 33], що творяться і сприймаються за допомогою різних сенсорних систем – зору, слуху, шкірно-тактильного чуття та нюху. Предмет нашої студії – *візуальні, або оптико-кінетичні засоби невербаліки*, до яких прийнято зараховувати такі структури: кінесіку (міміка, хода, контакт очима, напрям погляду, шкірні реакції [почервоніння, збліднення, потовиділення]), проксемику (просторова організація спілкування), зовнішній вигляд (фізіогноміка, тип і виміри тіла, одяг, зачіска, косметика, предмети особистого вжитку) [17, 33]. У Франковій прозі візуальній невербаліці належить пріоритетне місце при змалюванні “драми почуттів”. І це не дивно, адже, за переконанням самого письменника, зорових образів у творі має бути найбільше, бо “<...> змисл зору дає найбагатший матеріал для нашого психічного життя” [18, т. 31, 97] і “<...> для характеристики психічного настрою людей” [18, т. 31, 101].

Основний обсяг візуальних засобів невербаліки, котрі І. Франко використовує як підказки в декодуванні любовних переживань, зосереджено в його романах та повістях. В оповіданнях та новелах їх значно менше. Перше місце в загальному рейтингу цих засобів посідають елементи кінетичної системи, на другому місці – проксемика і на третьому – зовнішній вигляд. Вдалі комбінації невербальних структур при розшифруванні інтимних почуттів дають змогу дізнатися про найпотаємніші бажання героїв ще до їхніх словесних зізнань.

Інтерес письменника до “фізіогномічного мистецтва” [13, 36] помічаємо вже в першому романі “Петрії і Добошуки” (1875–1876). Використання візуальних засобів невербаліки тут сприяє глибшому відтворенню динаміки почуттів, аніж діалоги й монологи героїв. Про цю рису письменницького психологізму влучно сказав М. Ткачук: “<...> в нього (Франка. – І. Г.) пластичне зображення зовнішності підпорядковується завданню розкрити внутрішнє. Він володіє даром помічати майже невловимі дрібниці <...>, прагнучи передати світле і темне в душі свого персонажа, повноту його почуттів, всі відтінки настрою” [16, 18]. У романі “Петрії і Добошуки” автор виявив себе як талановитий майстер мікроскопічного зображення. Слепе пристрасне кохання Андрія Петрія до Теодозії Кралінської та симулятивні почуття останньої зображено в низці візуальних елементів невербаліки – поглядах, виразах облич, шкірних реакціях, просторовій організації спілкування тощо. Але найчастіше І. Франко звертається до погляду, що “іноді є художньо виразнішим і змістовнішим, аніж цілісне відтворення психологічного стану в загальному портретному описі” [21, 151]. Динаміка руху очей Андрія найкраще відтворює його пристрасні почуття до коханої жінки: “<...> кожного дня частіше поглядав на Дозю”; “часто стрічалися очі Андрія з очима Дозі, глибоко в серце молодця проникли ті блискучі погляди, а його очі викривали з кожним днем більше красоти і преїмуществ в лиці і характері панни Кралінської” [18, т. 14, 141]. Закоханий герой малює в уяві прекрасний образ коханої, який зовсім не відповідає дійсності. Бо, на відміну

від щирих переживань юнака, Дося симулює романтичний інтерес: “щомінути рум'яніючись, спускала лице вдолину, щоби зукоса блиснути оком на Андрія і слідити всяких перемін виразу його лица” [18, т. 14, 168]. А симуляції, з погляду психологів, це “вираження не пережитих емоцій” [2, 535]. На жаль, перше пристрасне захоплення завадило Андрієві одразу розгледіти монолітну фальш у кокетерії Дозі. Її “огнисті взори” та сором'язливо опущенні “очка” – лише результат поганої акторської гри, що “дуже дивно контрастувала з її гусарською подобою і другому, крім Андрія, була би видалась смішною” [18, т. 14, 141]. Завдяки вправно змальованим виразам очей та динаміки їхнього руху автор відтворює недоліки симулятивної поведінки героїні і протиставляє їй підступній манері природну невербаліку справді закоханого Андрія Петрія.

В оповіданні “Між добрими людьми” кінема погляду виконує більш складну сюжетотворчу роль – характеризує амурні взаємини героїв на різних стадіях розвитку: “зародження почуття; <...> апробація на “справжність”; розгортання почуття в часі й просторі; кульмінаційно-доленосна “розв'язка” [6, 12]. (Це фактично типова структура любовного сюжету Франкових творів). Погляд молодого офіцера став першою “покусою” в житті юної Ромці. У момент прийняття доленосного рішення саме згадка про “його очі, ясні, глибокі та щирі”, остаточно переконує дівчину в намірі втекти з дому дядька та пізнати “хоч недовгого і дорого оплаченого щастя” [18, т. 18, 218]. Але у процесі “апробації на “справжність” [6, 12] почуттів ці ж прекрасні очі коханого після звістки про “ожиданого гостя” завдають Ромці невимовного душевного болю: “Якась нехить і тривога, щось навіть немов обридження пробліснули в його очах. Страшенно заболів мене той погляд” [18, т. 18, 222]. І вони ж такі стають першим сигналом розлуки: “коли прийшов, глянув на мене і мовчки сів на крісло – я відразу почула, що між нами все скінчено, що нам треба розстатися” [18, т. 18, 225]. Зав'язка любовного конфлікту, що призвів до такого кінця стосунків, – також вираз очей: пильний погляд Олесевого товариша, відверто “впертий” у Ромцю. Психологи інтерпретують цю кінему як “елемент сексуальної поведінки” [14, 260]. Наслідком офіцерської нетактовності стає дуель, після якої Олесь утрачає кар'єру та кохану жінку. Як бачимо, роль погляду в любовному сюжеті справді вагома. На початку твору ця кінетична одиниця виступає еротичним збудником кохання, згодом, у розвитку взаємин героїв, індикатором їхніх позитивних і негативних емоцій, а в кінці набуває явних ознак фатальності. Така багатофункціональність виразу очей дає змогу точніше розпізнавати почуття персонажів та глибше проникнути в сюжет твору.

Діапазон емоційних станів і складних психічних процесів, пов'язаних зі взаємним чи невзаємним любовним почуттям, у Франка дуже широкий. Для їх усебічного відтворення письменник використовує різне поєднання елементів невербаліки. Так, побіч кінеми погляду, що найчастіше характеризує почуття героїв, показниками любовних емоцій у доробку митця стають також інші елементи мови тіла, наприклад, вирази обличчя, шкірні реакції. У романі “Лель і Полель” маємо приклад сумісного відтворення цих невербальних одиниць. Характеристика головної героїні як “незіпсованої, здорової натури, що не вміє маскувати ні своїх симпатій, ні антипатій” [18, т. 17, 384], основана якраз на аналізі її міміки. Демонстративна апатія до Начка та романтичний інтерес до Владка помітні вже при першій зустрічі Регіни з братами, і передусім у виразі обличчя та очей. Під час танцю із Гнатом “Регіна здавалася якоюсь незадоволеною, недобррозичливою; якась хмаринка висіла на її ясному чолі, очі ж блищали холодним, немов сталевим блиском” [18, т. 17, 382]. Вираз невдоволення на обличчі та зумисне уникання візуального контакту свідчать про байдуже ставлення Регіни до хлопця.

Зовсім іншу поведінку героїні спостерігаємо в товаристві Владислава Калиновича: “була змінена <...>, весела, погідна, усміхнена, з трохи зарум'янілим обличчям, із очима, що палали живою внутрішньою радістю” [18, т. 17, 383]. Щасливий вираз обличчя, очей та легкий рум'янець візуалізують емоційний стан закоханої дівчини й неодноразово акцентують її романтичну прихильність до Владка: “<...> коли химерні фігури кадрили змушували її подавати руку іншому танцюристові, то легка хмарка затьмарювала її чоло” [18, т. 17, 384]. Зовнішні вияви симпатії та антипатії героїні зумовлюють зав'язку любовного конфлікту. Через яскраво виражену міміку Реґіни Начко одразу помічає, що вона більше схиляється до Владка, ніж до нього. Ця очевидність викликає вибух ревності у юнака, породжує несвідоме суперництво між братами та призводить до формування любовного трикутника.

У прозових творах І. Франка натрапляємо ще чимало візуальних жестів, котрі можна вважати ключами до розгадки любовних чи псевдолюбовних почуттів і настроїв. Адже, за словами Ю. Лотмана, “жест у художньому творі – завжди знак і символ” [10, 34], через який автор прагне передати внутрішній потаємний стан своїх героїв. Хода та постава – це також ті жести, що символізують та відтворюють почуття кохання. Ритм і грація у кроках Реґіни Киселевської (“Лель і Полель”), Реґіни Твардовської (“Перехресні стежки”) та Киценьки (“Батьківщина”) – це те, що найбільше зачаровує Гната Калиновича, Євгенія Рафаловича й Опанаса Моримуху. “Маєстатичний” хід та струнка постава коханої жінки для цих чоловіків – атрибути її королівської витонченості, неповторності та впізнаваності: “той хід я, здається, пізнав би між тисячами” [18, т. 20, 186]. За спостереженнями психологів, ці кінетичні одиниці “істотно доповнюють уявлення про людину, особливо у сфері її психомоторної активності” [7, 29]. І справді так, адже в манері руху трьох героїнь автор відображає не лише сексуальну принадність, а й внутрішню рівновагу та духовну силу цих жінок. “Легка, рівна, повна грації” [18, т. 17, 365], – саме такими епітетами автор описує ходу Киселевської, подібно змальовує й хід Твардовської, що “мав у собі <...> щось таке плавне, свобідне, гармонійне” [18, т. 20, 230], та рухи Киценьки: “йшла спокійно, байдужна на всі безсоромні рухи, дотики та окрики <...>, немов увесь отой п'яний гармидер не досягав до її п'ят, не міг доторкнутися до неї ані тим менше опоганити її” [18, т. 21, 406]. Відтворена хода свідчить про самодостатність її “власника”, про гармонію душі та тіла. Проте рухи можуть модифікуватися, і це пов'язано не лише з віком людини, а й зі зміною її душевного настрою. Зауважимо, що граційність жестів Реґіни Киселевської-Калинович та Киценьки не зазнає перемін, невербаліка ж Твардовської-Стальської змінюється й утрачає принадність для коханого: “її гордий рух не дуже-то припадає до її зламаній постаті” [18, т. 20, 287], – зауважує Рафалович. Але це не дивно, радше закономірно, бо життя Реґіни Стальської більшою мірою сповнене розчарувань, страждань та принижень, які змушують її “надломитися” та скоритися долі. Стрес, який переживає героїня, безсумнівно, накладає відбиток і на манеру її ходьби: “Реґіна звільна, рівним кроком ходить по своїм покою, мірно – шість кроків там і шість назад, ненастанно, мов в'язень у своїй казні <...> ходить з лицем, спущеним униз” [18, т. 20, 403]. Темп, траєкторія руху та постава героїні свідчать про складний момент роздумів та прийняття рішення – утекти від ненависного чоловіка до коханого Геня. Ще важче жінка переживає крах надій, зумовлений усвідомленою втратою кохання: “ходить, як звичайно, по покою, але не говорить нічого. Вона держить себе руками за голову <...> і ходить, вперши очі кудись у неозначений простір, не бачачи нічого довкола себе” [18, т. 20, 428]. Нервова хода й жестикуляція Реґіни Стальської в останні дні

життя найкраще відтворюють емоційне збудження героїні, її стан, який згодом перетворюється на справжнє божевілля: “Вона говорила щось сама до себе, <...> йшла, не озираючись, не дивлячись, куди веде дорога” [18, т. 20, 438]. Через подібні міміко-пантомімічні портрети І. Франко відтворює найтонші проблиски любовних і псевдолюбовних почуттів героїв, їхні переживання та страждання на різних етапах розвитку взаємин.

Кінетичні одиниці значно розширюють діапазон виявів емоцій Франкових персонажів: одного позирку чи жесту героя буває досить, аби читач зрозумів його внутрішній настрій, розпізнав стан закоханості чи симуляції. Кінеми у творах І. Франка завжди лаконічні й виразні.

Не менш інформативні критерії емоційної близькості героїв у творах письменника – проксемічні елементи. На початку ХХ ст. американський антрополог Е. Холл описав норми просторової орієнтації людей у процесі спілкування й виокремив чотири основні дистанції: інтимну, особисту, соціальну та публічну¹ [24, 115]. Вибір дистанції свідчить про формальність чи неформальність спілкування, про ставлення партнерів один до одного, про ступінь зацікавленості в бесіді. Наприклад, сімейні взаємини Андрія і Дозі (“Петрії і Добоцуки”) найбільш промовисто характеризує публічна дистанція, яку вони обирають, щоб уникнути спілкування: “На гайку, на розкрашеній різаній лавочці, сидить двоє їх, – молодий муж і молода жона. <...> Сидять вони мовчально, одно – на однім, друге – на другім кінці лавочки. Смотриять вони в розличні сторони: вона – на омрячену ріку, він – на село” [18, т. 14, 196]. Просторова орієнтація героїв свідчить про неприязнь і байдужість у їхніх взаєминах. А уточнення письменника: “Не сидять вони поруч себе, не обнімаються та не переливають з серця в серце ширі, відрадні, любі слова” [18, т. 14, 196], – акцентує брак інтимної зони, характерної для щасливих подружніх пар. За теорією Е. Холла, демонстративну відчуженість між Франковими героями можна пояснити тим, що “міжособистісний простір <...> розширюється та звужується під дією різних обставин і залежить від характеру спілкування, стосунків комунікаторів, від їх індивідуальних особливостей” [цит. за: 12, 150]. У родині Петріїв усі ці чинники мали негативний відтінок. Прагматизм молоді дружини, брехня та невзаємність почуттів призвели до зникнення інтимних стосунків у подружній парі й формування публічної зони між ними.

Окрім умисного уникання фізичного контакту, у творах письменника натрапляємо чимало випадків порушення правил просторової дистанції. У романі “Не спитавши броду” І. Франко подає яскравий приклад активних намагань молоді вдови “вторгнутися” в інтимну зону парубка, який припав їй до серця: “Пані Міхонська метнулась по покою і поставила для Бориса крісло праворуч себе, близесенько. <...> ані крихітки не займалася батьком, немов і не сидів він обіч неї, зато припадала коло Бориса і usługувала йому, мов романтичний кавалер дамі” [18, т. 18, 432-433]. Настирливість героїні переходить межі дозволеного, коли вона прокрадається в гостьову кімнату, де спить Борис, і фактично вимагає від нього фізичного контакту: “несподіваним, але сильним рухом руки торгнула покривало, котрим обгорнувся Борис, щоб і самій лягти поряд з ним. Але Борис не пустив покривала і сидів лицем до пані, опершись плечима о стіну” [18, т. 18, 458-459]. Така поведінка неприємна для хлопця. Завважмо, що Густю як порушницю своєї інтимної зони Борис сприймає позитивно, вторгнення ж пані Міхонської викликають у нього обурення й, відповідно, негативну реакцію. На думку Е. Неппа, “інколи порушення інтимної зони таке огидне, що людина змушена рятуватися втечею

¹ За теорією вченого, інтимна дистанція варіюється від реального фізичного контакту до 45 см; особиста – від 45 см – 1, 22 м, соціальна – від 1, 22 м до 3, 66 м і публічна дистанція – від 3, 66 м до меж видимості й чутності.

або займати активну оборонну позицію” [12, 152]. Борис діє саме за такою схемою: спочатку обороняється, а згодом утікає від настирливих домагань молодої вдови. Непорозуміння, яке виникає між Міхонською і Грабом, пов’язане передусім із “незгідністю” їхніх темпераментів. Побачивши жаданий об’єкт, Міхонська як типовий екстраверт досить швидко обирає інтимну дистанцію для вияву симпатії й можливості фізичного контакту (хоча б дотику), але Граб як класичний інтровертний тип не може спокійно реагувати на порушення своєї інтимної зони. Інтровертність Бориса та Густі посприяла зародженню ніжних, невимушених почуттів, а екстравертність Міхонської зашкодила розвитку навіть дружніх взаємин із Борисом.

Довколишнє середовище як місце побачень, зустрічей, знайомств героїв теж впливає на вираження емоційного стану закоханих і водночас виступає не пасивним обрамленням твору, а важливим учасником дії. За словами А. Ткаченка, “емоції можуть “чіплятися” за предмети, явища видимого світу і лише воєдино з ним витворюють образні, не схоплені логізованими формулами узагальнення” [15, 187]. Міські та природні локуси часто стають засобом психологізації у відтворенні амурних історій Франкових персонажів. В оповіданні “Ріпник” (друга редакція) письменник подає один зі сценаріїв нещасливого міського кохання. Бідна сільська дівчина покохала колись заможного парубка, утекла задля нього до міста, завагітніла, пізнала зраду милого та була вбита суперницею. Реалістично відтворюючи любовні почуття Фрузі, автор розробляє чимало монологів і діалогів, але не менш важливий епізод зображення гнітучої, захмелілої атмосфери брудного міста, що доповнює уявлення читача про душевний стан дівчини: “Було холодно, темно, дрібний дощ сік їй просто в очі, вулиця, розмокла і розталапана, була радше одною великою баюрою” [18, т. 21, 36]. Маємо візуалізований образ зрадженого, приниженого почуття. Схожу картину емоційної бурі в душі закоханого, суголосної з міським довкіллям, натрапляємо й у романі “Лель і Полель”: “<...> вулична курява, яку підняв туманом проїжджаючий фіакр, біла йому в обличчя, мов град каміння. Хтось із перехожих штовхнув його ліктем, а Начкові здалося, що якийсь венеціанський браво ударив його в бік вістрям стилета. <...> від бальзамного весняного повітря йому ставало душно, аж холодний піт виступав на лобі” [18, т. 17, 449]. В обох випадках екстер’єр міста стає похмурим виразником внутрішнього стану та почуттів самотніх, зраджених та осоромлених героїв.

В оповіданнях “Неначе сон”, “Дріада”, “Сойчине крило”, написаних на початку 1900-х рр., І. Франко вже зображає любовні почуття, що зароджуються на лоні мальовничої природи. Їхня особлива риса – шквал емоцій, переданий явищами живої натури. У творі “Неначе сон” читаємо: “<...> обоє щезли в розкішнім морі сіро-золотих стебел жита, а над ними щасливо шуміли недоспілі ще колосочки, колисані ледве чутним подихом гарячої, полуденної літньої години” [18, т. 22, 320]. Цей уривок фіксує еротичний пуант зустрічі Марисі та Нестора. Житнє поле й полуднева спека посприяли вибуху пристрасті. Не менш емоційно письменник змальовує лісове кохання Мані й Массіно (“Сойчине крило”) та гірську пристрасть Густі й Бориса (“Дріада”). У цих творах “<...> природа органічно заангажована у відчуття й почуття людини” [3, 163]. Змальовані ліси, гори, лани приховують коханців від зайвих очей та підсилюють еротичність дійства. Помітно, що у Франкових творах природна атмосфера виступає стимулом до виникнення як ніжних, невинних почуттів (“Дріада”, “Сойчине крило”), так й імпульсивних фізичних контактів (“Неначе сон”).

Отже, просторова орієнтація героїв у процесі спілкування чи спостереження – це також показник любовних почуттів, бо може і сприяти, і перешкоджати подальшому розвитку стосунків.

Іще один підвид візуальних засобів невербаліки – зовнішній вигляд героїв, зокрема їхня фізіогноміка, одяг, зачіски. Ці індивідуальні вияви Франкових персонажів увиразнюють фізичну привабливість чи потворність учасників амурних перипетій і залежно від переваги тієї чи тієї риси сприяють виникненню почуттів симпатії-антипатії. Наприклад, комічна зовнішність Семіона Стоколоса (“Маніпулянтка”) не подобається Целіні, а лише викликає жалощі й огиду: “<...> хоч ще молодий, ходив згорблений і немов розломаний, мав лице широке, вистаючі вилиці, вид якийсь заляканий і непевний, блукаючий вираз очей, ніс розплющений і руде волосся” [18, т. 18, 44]. Молода і вродлива дівчина не бачить свого майбутнього поряд із таким чоловіком. За зовнішніми параметрами їй симпатичніший молодий пан Темницький, “<...> високий, плечистий, сильно збудований мужчина, з правильними обрисами лица, з буйним темним заростом” [18, т. 18, 38]. Проте поверхнева краса та потворність виявляються оманливими: огидна, на перший погляд, зовнішність Стоколоса приховує істинну красу душі та щирі почуття, а фізична врода Темницького – внутрішню почварність і підступ. Цим контрастним зображенням зовнішнього і внутрішнього І. Франко вкотре доводить, що врода тіла – тимчасова, а краса душі – вічна.

Одяг, особливо його колір, теж виступає знаменням позитивних і негативних любовних емоцій. Біла весільна сукня Реґіни Стальської стає для неї “символом найбільшого нещастя” [18, т. 20, 264] – одруження з нелюбом та розлуки з коханим. Героїня ненавидить це плаття, вважає проклятим, тому демонстративно надягає його на десяту річницю одруження зі Стальським та розлуки з Рафаловичем, щоб або розвіяти “цьоцине” прокляття і “празнично” зустріти “новий зворот” у житті, який вона, очевидно, пов’язує з Євгенієм, або ж підсилити дію закляття, якщо попереду ще десять років нещасливого існування поруч із чоловіком. Отже, біле весільне плаття Реґіни – це символ ненависті та втрати. Героїня новели-повісті “Сойчине крило”, навпаки, береже червону сукню як приємну згадку про кохану людину та “живу запоруку кращої будучини” [18, т. 22, 77]. У це плаття Маня одягнена під час останнього побачення з коханим Массіно й у ньому мріє з’явитися в момент їхньої наступної зустрічі, наче й не існувало між ними трьох років розлуки. Любов та ненависть, які письменник візуалізує в червоному й білому кольорах, – це два споріднені почуття, що йдуть пліч-о-пліч у всіх творах І. Франка. Важливо зазначити, що в одязі героїв немає насиченої різнобарвності, очевидного пріоритету автор надає чорному кольору, який пов’язаний із трауром, скорботою, але водночас надає таємничості та елегантності Франковим дамам у чорному – Реґіні Твардовській-Стальській, Реґіні Киселевській-Калинович, пані Міхонській. Такий вибір палітри не випадковий, бо “колір – це усвідомлений, ретельно продуманий прийом, який допомагає художникові слова виразити свої думки і відчуття” [8, 133].

Ще одним цікавим елементом у зовнішності Франкових героїнь стає коротка зачіска. У листі до Клементини Попович від 26 квітня 1884 р. І. Франко зізнається: “мені обстрижені панни не раз – коли суть і в прочім гарні – ліпше подобаються, ніж косматі” [18, т. 48, 421]. У творах письменника коротка зачіска – знак емансипованої жінки, або “жінчини-чоловіка” [18, т. 48, 134]. Саме в таких жінок і закохуються брати Калиновичі (“Лель і Полель”), Семіон Стоколос (“Маніпулянтка”), та й сам І. Франко. Реґіна й Целя – образи Франкової коханої, Целіни Журовської, самодостатньої гордої польки, яка залишилася байдужою до почуттів письменника, проте кохання до цієї жінки надихнуло його творчі пориви: “<...> її впливом були мої писання “Маніпулянтка”, “Зів’яле листя” <...> і недрукована повість “Lelum-Polelum” (лист від 26 серпня 1898 р.)

[18, т. 50, 114]. Образи Регіни (“Лель і Полель”) і Целі (“Маніпулянтка”) найбільш точно відтворюють внутрішні й зовнішні характеристики Франкової коханої. Обидві героїні такі ж амбітні, елегантні, незакомплексовані натури, а короткі зачіски лише візуально увиразнюють цю природну неординарність, котра так вабить чоловіків і сковує їхню волю.

Гадаємо, наведені приклади дають змогу краще зрозуміти специфіку відтворення любовних взаємин у прозі І. Франка. Амурні почуття та переживання зафіксовані не лише у вербальній мові героїв, а й у майстерно відтвореній зовнішності персонажів – виразах очей, обличчя, шкірних реакціях, ходьбі, просторовій орієнтації, фізіогноміці, одязі, зачісці. Невербальні компоненти допомагають точніше діагностувати емоційний стан закоханого.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Белих О.* Проблеми на рівні невербальної комунікації // *Наук.* вісник Волин. ун-ту. Філологічні науки – Луцьк, 2010. – №7. – С. 305-309.
2. *Вафій М.* Загальна психологія: Підручник. – К.: Центр учбової літератури, 2009. – 1007 с.
3. *Денисюк І.* Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової “Дріади”) // *Денисюк І.* Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. – Львів: ЛНУ, 2005. – Т. 2. – С. 163-173.
4. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів: Академічний Експрес, 1999. – 280 с.
5. *Йогансен М.* Як будується оповідання // *Йогансен М.* Вибр. тв. / Упоряд. Р. Мельників. – К.: Смолоскип, 2009. – С. 550-671.
6. *Каневська А.* Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К.: [б.в], 2004. – 20 с.
7. *Лабунская В.* Невербальное поведение (социально-перцептивный подход). – Ростов: Изд-во Ростов. ун-та, 1986. – 136 с.
8. *Левчук Т.* Особливості колористичної палітри в романах Д.Г. Лоуренса // *Дискурс* у сучасному науковому, соціокультурному та інформаційному просторі: Збірник тез / За ред. І. Соколової. – Маріуполь: МДУ, 2013. – С. 133-135.
9. *Легкий М.* Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Львів: Львівське відділення ІЛ НАНУ, 1999. – 154 с.
10. *Лотман Ю.* Декабрист в повседневной жизни (бытовое поведение как историко-психологическая характеристика // *Литературное наследие декабристов.* – Л.: Наука, 1975. – С. 25-74.
11. *Носенко Е.* Діагностика особистості засобами невербального спілкування. – К.: Освіта України, 2013. – 191 с.
12. *Нэтл М., Холл Дж.* Невербальное общение / Пер. с англ. З. Замчук. – СПб.: Питер, 2014. – 464 с.
13. *Страхов И.* Методика психологического анализа характеров в художественном произведении: психологический анализ портретов-характеров в романе Л. Н. Толстого “Война и мир”. – Саратов: Сарат. пед. ин-т, 1977. – 84 с.
14. *Тесля О.* Погляд як елемент невербальної комунікації // *Вісник* Львів. ун-ту. Серія філол. – Львів, 2009. – Вип. 46. – Ч. 1. – С. 257-266.
15. *Ткаченко А.* Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2003. – 448 с.
16. *Ткачук М.* Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції): Автореф. дис. ... докт. філол. наук. – К.: [б.в], 1998. – 29 с.
17. *Філоненко М.* Психологія спілкування: Підручник – К.: Центр учбової літератури, 2008. – 224 с.
18. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976–1986.
19. *Хализев В.* Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – С. 249-260.
20. *Чотик Р.* ЕссеНото: Добра звістка від Івана Франка. – Львів: Львівське відділення ІЛ НАНУ, 2001. – 232 с.
21. *Швець А.* Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму у прозі І. Франка. – Львів: ІЛ НАНУ, 2003. – 236 с.
22. *Швець А.* “...Подружжя майже завсіди – лотерея...” (матримоніальна концепція Івана Франка) // *Іван Франко: Тексти. Факти. Інтерпретації:* Зб. наук. пр. / НАН України. Інститут Івана Франка; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К.; А., 2011. – Вип. 1. – С. 128-136.
23. *Mebrabian A.* SilentMessages: Implicit Communication of Emotion sand Attitudes. – Belmont, 1971. – 235 s.
24. *Hall E.* The hidden dimension. – New York, 1966. – 217 s.

Отримано 19 травня 2014 р.

м. Львів