

“ТАЙНОПИС” САДУ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА: ГРА РЕАЛЬНОСТІ ТА ФАНТАЗІЇ

У статті на матеріалі прози І. Франка визначено особливості модерної експлікації топосу саду. Зокрема, з'ясовано функціонально-сміслові навантаження садового пейзажу на індивідуально-психологічному рівні в зіставленні з міфопоетичною традицією.

Ключові слова: географічний пейзаж, “суб’єктивно пережитий” пейзаж, садовий простір, мотив утраченого раю

Kateryna Dron. The “cryptogram” of garden in fictional prose by Ivan Franko: The play of reality and fantasy

This paper explores the implications of modernist garden topos in the prose works by I. Franko. The author ascertains the functional meaning of a garden landscape on an individual level, and confronts it with mythopoetical tradition.

Key words: geographical landscape, subjective landscape, garden space, motif of the paradise lost.

Сад у художній прозі І. Франка – не лише одна з визначальних категорій зовнішнього локального простору чи так званий географічний пейзаж у функції ландшафту, природного довкілля. “Матеріал природи” (визначення Л. Петрухіної [див.: 15, 6]) в образі саду набуває значно глибшого функціонального та семантико-сміслового навантаження. Такі прозові твори письменника, як “Микитичів дуб”, “Для домашнього огнища” та “Основи суспільності”, поруч з іншими, наприклад, “Малий Мирон”, “Мавка”, “Злісний Сидір”, “Хмельницький і ворожбит”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”, “Під оборогом”, “Дріада”, “Великий шум”, виявили суттєві зміни на рівні міметизму (практики життєподібного наслідування дійсності) – зосібна відхід від фактографічного відображення природи та звернення до модерних шляхів її творення. Автор ставиться до матеріалу природи як до креативної стихії, здатної акумулювати в художньому тексті сугестії та смисли, заряджати естетичними почуттями, творчим натхненням, породжувати в читача певний настрій, переживання. За умовною типологією І. Денисюка, подібні тенденції ознаменували в художній прозі І. Франка “етап прямування назустріч модернізму” [10, 58]. Пейзажі в тексті постають не копіями явищ природи; на перетині матеріального і духового рівнів вони набувають виражальної причетності до внутрішнього (психологічного) світу не лише героїв, а найперше автора, його глибоко особистого світу, душевних переживань, настроєвого стану, життєвих пріоритетів, філософських розмислів.

До уваги читачів пропонуємо інтерпретацію Франкової спроби модерної експлікації топосів саду в оповіданні “Микитичів дуб”, Єзуїтського саду з роману “Для домашнього огнища” та саду торецького в “Основах суспільності”. Увагу зосереджуємо на художній модифікації садового пейзажу в “суб’єктивно пережитий” унаслідок перекодування симбіозу людини з природою. Замість об’єктивно фіксованої географічної конкретики бачимо розкуте асоціативне сприйняття явищ природи, індивідуально-авторське творче поведження з їх вираженням у художньому тексті. Пейзаж постає “специфічною інтерпретацією” [11, 459] матеріалу природи, а не формою споглядального опису. Це зумовлено тим, що Франкові персонажі не просто споглядають природу, скажімо, милуються краєвидами, гуляють алеями парків, відпочивають у садах. У природному середовищі вони обсервують своє внутрішнє єство, емоційно-настроєві стани, переживання, відчуття, відкривають для себе важливі буттєві істини або розмірковують над істотними проблемами життя загальнолюдського сенсу.

Франка-митця цікавить не природа сама собою, а, власне, екзистенційний, естетичний або творчий стан людини, її фізичне самопочуття чи певний настрій, думки, фантазії, візії, пережиті на самоті з незбагненими проявами природи. Буття рослинного світу, представлене топосом саду, хоча й подано у згаданих творах Франка як незбагненне, неосяжне у своїй красі й таємничості, проте воно цілком відкрите для людини й навіть своєрідно співвідноситься із трансцендентним, ірреальним.

У зв'язку з цим висвітлення виражальної поетики й естетики саду в художній прозі митця немислиме без порушення проблеми взаємодії життєподібної/нежиттєподібної умовності – своєрідної гри фантазії (творчого вимислу) і реальності. Тут слушно говорити про так зване “поглиблення” реалістичної літератури кінця ХІХ ст., що його спостеріг сам І. Франко, – і не тільки психологізмом. Це “поглиблення” відбувається шляхом ускладнення художньої правди елементами особливої образності (фантастики, містики, міфу, казки), а також прийомами сугестії, гри, засобами синтезу мистецтв. Сугестивній, смислопороджувальній, креативній поетиці міфу, фольклору тут належить конструктивна, моделювальна роль. Особливо це помітно у творчості митця від 1880-х років. Спосіб артистичного мислення Франка виявляє певну амбівалентність у ставленні до явищ дійсності. Митець розширює межі художнього творення, зображаючи те, що існує “поза межами можливого”. Такий спосіб умовно означено як “синтез в найвищій розумінні сього слова” [21, т. 35, 110] – синтез реалістичних та нереалістичних тенденцій, вимовно сумірних із ознаками модернізму.

У світовій культурі образ саду пов'язано, з одного боку, зі старозавітними уявленнями про місце вічного щастя і благодаті, сотворене, а отже, благословенне Богом-Творцем; з другого – з думкою про втрату раю – щасливого осідку, що нагадує про ідилію повноцінного буття, а разом і про покарання людини смертю. Т. Михед має рацію, зазначаючи, що біблійний Едем для його мешканців “був водночас і благословенням, і прокляттям” [14, 76]. У різні культурно-історичні періоди сад, поруч із парком, уважався невід'ємним явищем міської культури й побуту. Архітектурну організацію садів уміли “читати” як певні іконологічні, семіотичні системи. Сад завжди був “живим” та “актуальним” у пізнанні естетичних настроїв і смаків епохи. Садова архітектоніка певним чином відбивала духовний стан людини, світ її почувань, мрій, бажань [див. докладніше: 12].

З метою глибшого розкриття внутрішнього світу героя біблійний контекст образу райського саду творчо переосмислено й поглиблено Франковою поемою “Смерть Каїна” (1888). Через пошуки Едему розгорнуто мотиви гріхопадіння, мандрів, покути, духового очищення, пізнання істини світобуття. Каїнові роздуми над “втраченим дідицтвом” значною мірою відбивають власні переживання, настрої та роздуми І. Франка. “То власная повість моя: / Мої розчаровання власні”, – стверджує автор із приводу поеми у вірші “Неясна для вас ся легенда” [див.: 21, т. 2, 408-409]. Споглядання райських дерев та містерії, що відбувалася навколо них, а відтак – осмислення алегоричного сенсу побаченого, знаменувало прозріння та остаточне моральне очищення “вічного покутника”. Як завважує І. Бетко, побачений земний рай відкрив у душі Каїна образ раю небесного – “невичерпне джерело життя і любові до людей” [5, 65].

Актуалізовані на рівні садової поетики мотиви гріхопадіння, покути, невідання і прозріння, також алегоричні пошуки “втраченого раю” як істини, правди, навернення спокою й чистоти душі, розрізнення добра/зла, осягнення життя/смерті поєднують поему “Смерть Каїна” із пропонованими до розгляду

прозовими творами. Поема вирізняється глибиною філософсько-буттєвого осмислення наведених мотивів, пов'язаних із райським садом. Прозовими творами цю проблематику порушено не так універсально, радше на рівні екзистенції окремого індивіда з підтекстовим виходом до загальнолюдських сенсів буття.

Контекст топосу саду у прозі Франка з'ясовано герменевтичним шляхом віднаходження "пам'яті всередині слова" [8, 100]. Виявлено нашарування різних змістових рівнів цього контексту – рослинно-вегетативного, топографічного, суб'єктивно-людського, філософського, міфопоетичного.

Топос саду в оповіданні "Микитичів дуб" передусім означає конкретну географічну територію, марковану спогадами автора про рідне село та його дитинство. Водночас у семантичному полі цього топосу поруч із топографічним виявний другий сенс – глибинний, невербальний, імпліцитний, що відчитується в підтексті за умови узгодження його з архетипними, міфологічними, фольклорними структурами та, безумовно, з біблійною оповідкою про Едемський сад.

З "тайників" пам'яті автора, який перебуває, очевидно, у стані творчої ейфорії, "на верхнє світло" свідомості зринає мерехтлива мережка "поуриваних, безладних спогадок" про золотий міф дитинства, оповитий водночас радістю, страхом, сміхом і слізьми. Спомини організовано в "живу, правдиву картину", що репродукує світ веселощів та забав крикливих, веселих сільських хлопчаків. Головним духовим набутком світу дитинства постає топос *Микитичевого саду*.

Виразальні функції та міфосемантику топосу саду поглиблено на переході до відтворення особливостей світогляду, поведінки, вчинків, характерів дитячих персонажів. Естетика садового пейзажу пізнається при зображенні особливого екзистенційного стану дитинного незнання перед існуванням світу ірреального, що ним керують білі/чорні демони і зважають життя/смерть, добро/зло в людському світі. Сад Микитича до епізоду скоєння злочину – простір безпеки, затишку, радості з імпліцитним архетипним кодом невинності, чистоти. Це місце, де діти ще нічого не знають про гріх, смерть, зло. Злободенний зовнішній світ, скажімо, той світ, що в ньому п'ятилітньому хлопчаківі Митрові уже випало зазнати зневаги від інших людей, бо був байстрюком і напівжидком, залишається поза цим простором.

Погоджуємось із З. Гузаром у тому, що вік хлопчаків тут аж ніяк не випадковий, адже п'ять років у дитячій психології означає певну межу [9, 296]. Межовий стан небезпечний тим, що у свідомості людини цього віку ще чітко не розмежовано дійсне/уявне (вигадане, фантастичне), а втім у дітей із надто розвиненою фантазією межеве переломлення психіки часто веде до патологічних розладів. З кожним черговим Митровим експериментом над зіллям "песього молока", що наводить жах на дітей, у перспективі зовні спокійної оповіді нагнітаються передчуття, що небезпечне світоглядно-психологічне переломлення таки матиме місце з розвитком подій, а тих "без вини винуватих" ніяк не вдасться захистити від насильного вторгнення в їхнє життя світового зла.

З вершин "прожитого" і "пережитого" автор, як і Каїн із вершин Кавказу (в однойменній поемі, написаній на вісім років пізніше), спостерігає за "втраченим раєм", що його алюзію навіює топос Микитичевого саду після викриття злочину Напуди. У центрі подій – образ могутнього дуба, у семантичному розрізі якого проступає архетип предвічного дерева пізнання добра/зла, життя/смерті.

Зауважено, що у світовій літературі, зокрема американській, образ саду найчастіше фігурує "як виразне тло в зображенні переходу від щасливого невідання дитини до гіркого знання й досвіду дорослого світу" [14, 70]. Події,

що відбуваються у просторі саду (особливо під дубом Микитича) Франкового оповідання, виведено в подібному міфосимволічному ракурсі – то своєрідний перехід свідомості дитячих персонажів від незнання до моторошного прозріння. Головним чинником перелому стає Митрова казочка про “нечисте зілля”. Слушними в цьому контексті постають зауваги Н. Тихолоз про роль казки як своєрідного індикатора стихії смерті [20, 258]. При потрактуванні змін дитячої психології на увагу заслуговує символіка крові – не казкових героїв, а, власне, крові людської. “На тім самім місці, де Митро показував нам (товаришам. – К. Д.) кров Крілівських синів, зачаровану “в песьому молоці”, – згадує автор, – тепер була калюжа правдивої людської крові” [21, т. 15, 106]. Кров тут – прикметна фізіологічно-речовинна деталь з особливою лакмусовою функцією, адже сигналізує вона про те, що неминучий контакт дійсного та казкового таки відбувся. (Від цього епізодичного моменту відкривається вхід до саду як до міфологізованого простору). Цей значущий мікрообраз двічі повторено у згадках про кров синів казкового Кріля, кров убитого немовляти. У кожному разі він має в собі прихований сенс та заряджає подальший розвиток сюжету експресивною асоціативністю, пов’язаною з мотивом утраченого раю, що нагадує про “безхмарне щастя”. Саме у виокремленій кровобарвній деталі сконцентровано “гріх”, “провину”, “покуту”, “душевні муки”. Колізія Напуди і Микитича, перейми, переступ та захоронення новонародженого – хоч і визначальні сюжетні вузли, проте вони, так би мовити, позасценічні, закулісні. Параболічної конструктивності, на нашу думку, при міфологізації простору саду набуває лише факт скоєного гріха та своєрідне покутування його.

В організації семантико-сислової структури топосу саду, зосібна в епізодах переступу Напуди, спостережено мотиви українського фольклору. Захоронення під деревом, а саме під дубом чи просто в лісі практикувалось у всіх слов’ян. За давніми уявленнями українців, мертвнонароджених або померлих дітей, яких не встигли охрестити, закопують у саду чи просто-таки під будь-яким деревом [18, 133]. Отож місцем переломної, екстремальної ситуації в житті Напуди постає Микитичів дуб. Під ним вона покутує свій гріх, ховаючи вбите немовля. Навколо фітоморфного образу розвинено місткий контекст, семантико-змістові паралелі якого сягають різних міфічних, колядкових, казкових сюжетів про дуб як місце звершення долі людини, а також вирішальних для людського життя подій; як світове дерево – центр світу й водночас еквівалент світової осі, котра сполучає буденний світ зі світом предків [19, 354-355].

Сад – символічний храм чистої, невинної душі дитини. Він не допускає святотатства, та переступ Напуди руйнує світоглядні підвалини цього храму, вносить у нього гріховність, зло, смерть. Мимоволі назріває запитання, чи можна відновити первинну чистоту того храму та віднайти втрачений “рай”? Аж ніяк не випадкове те, що після випадку з Напудою хлопчики більше не граються в саду. Один Митро часто просиджує під дубом та в напівсвідомім стані наспівує горезвісну казочку, імітуючи оприявлення “крові” з “песього молока”. Гра дійсного/уявного для нього переходить у нестерпну реальність. Отже, надії немає, не відновити вже згублений “рай” дитячої душі. Тому глибше розкрити імпліцитний сенс топосу саду можна в зіставленні його із внутрішнім світом дитячих персонажів, а найперше Митра – таким же самотнім і загадковим.

Важливий також контекстуальний зв’язок топосу саду з філософським та екзистенційним спогляданням світу природи. Постаті Митра та Напуди, чомусь “<...> скривджених долею і немов проклятих Богом”, на тлі садового пейзажу надихають автора до рефлексій над проблемою смислу власного та людського життя, загально кажучи, – “*Чи варто жити, щоб приймати муку*” [21, т.15, 108]. Переступивши поріг золотого дитинства, “<...> ті парії людської

громади, ті без вини винуваті <...>” із поруйнованим храмом душі вирушають у “далеку мандрівку життя”, відтоді “рай” дитинства обертається спокусами, злом, випробуваннями й навіть переступами: “І вони живуть, мучаться весь вік, без ясних споминів і без ясних надій, мов ті *подорожні*, що вийшли в дорогу в мрячний день і йдуть тою мрякою всю дорогу. <...> І не бачать нічого, – бачать лише сіру мряку, сірі стовбури дерев та сірі непривітні лиця. І коли можна у них говорити про яке щастя, то воно хіба в тім, що не зазнали нічого кращого і не мають за чим тужити” [21, т. 15, 108]. Узагальнений образ подорожніх тут можна розглянути на рівні вияву латентного архетипного сенсу, що наводить на думку про перших старозавітних “мандрівників” – Адама і Єву, прогнаних Богом із раю та приречених на важке життя у праці біля землі. Відтоді життя людини уявляють не чим іншим, а мандрівкою.

У стані гніву, роздратування, сильного внутрішнього збентеження капітан Ангарович (із роману “Для домашнього огнища”) шукає “самітних темних завулків” заради забуття й заспокоєння. Тим-то його тягне з бруківки вулиць і гомінливих плаців “до пустого і завмершого в темряві *Єзуїтського саду*”: “Дерева в саду стояли голі, їх гілляки розпливалися в темряві, тільки грубші пні і конарі бовваніли, як чорні стовпи на темному тлі. Сніг ішов густий і затемнював світло ліхтарень, що слабо мигтіли на рогах вулиць. Туркіт фіакрів долітав сюди тільки здалека, мов глухе непереривне клекотання. Капітан ішов не зупиняючись, судорожно стискаючи в долоні холодну рукоять шаблі. Боявся стати, зупинитися на хвилину <...>

Вкінці стрепенувся, станув, переводячи дух, і почав збирати розсіяні, розбиті влади своєї душі.

– Що се зо мною? Що сталося? – питав сам себе, силкуючися вияснити собі ту наглу і таку дивну катастрофу. – Адже ж учора я вернув з Боснії. Адже вчора, ще вчора, я був щасливий, такий щасливий, як ніколи в житті. Навіть пана Бога я запитував, за що дає мені стільки щастя. Дурень, дурень! Я й не почув, не догадувався, що все моє щастя було – луда, фата моргана, миляний пухир! І ось пухир приснув. Що ж дальше?” [21, т. 19, 78].

Функція топосу саду – прихисток для людини, яка опинилась у ситуації життєвої безвиході, коли руйнується усталене для неї значення родинних, морально-етичних, життєвих цінностей. Маємо тут модерну суб’єктивізацію природи під час перебування персонажа у просторі саду – втілення глибоко особистого осягнення та співпереживання таємничого, тихого зимового стану буття саду.

Семіотичний код топосу саду контекстуально дешифровано через наведення контрастної інтерпретаційної паралелі до мотиву райського саду. В І.Франка то, радше, його “тінь”, що символізує спустошене, завмерле, зупинене буття. Саме в такому сенсі топос *Єзуїтського саду* важливий для аналізу самопочуття Ангаровича. Тиша спокою та порожнява завмерлого, спустілого зимового саду адекватно відповідають стану духової спустошеності героя від приголомшливих новин, почутих у касині. Капітан поспішає, щоб у просторі пустки й темряви самому завмерти, заспокоїтись, затихнути, і таким робом зупинити на мить нестримний вир життя, що котиться клубком болю й сорому в безодню. Справді, стан природи сприяє самозаглибленню, проймаючи морозом усю внутрішню істоту капітана, але аж ніяк “не виліковує”, а, навпаки, ще сильніше розхитує “оголені нерви” душі, ятрить раптову внутрішню хворобу.

Сад постає місцем, що знаменує прозріння капітана Ангаровича. Тут він викриває правду й осмислює наслідки аморального вчинку своєї нерозважної дружини. Отож садовий пейзаж осмислено у психовиражальній значущості, що своєю чергою дає підстави говорити одночасно про його

глибинний міфопоетичний підтекст. Топос Єзуїтського саду у свідомості героя відкриває образ непоправно втраченого “раю” – того “щасливого осідку”, що символізує для нього родинне щастя, радість, спокій, затишок, подружню любов. Ангаровича заспокоює лише одне (і за це він вельми вдячний Богові) – що він вчасно з’ясував неправду і не переступив межу Каїнового гріхопадіння, ставши на бік Анелі: “О Боже, дякую тобі, що ти своєю рукою відіпхнув мене від тої брами, від того порога, через який, переступивши перед хвилиною, я міг би був зробитися Каїном, допуститися вчинку, якого б я сам собі ані тут, ані в майбутньому житті не міг був ніколи дарувати!” [21, т. 19, 82].

Артистичне враження справляє візуально-оптичний силует Єзуїтського саду, що видніється віддалік на вулиці Оссолінських і розпливається в темряві переходом тіней, напівтіней та світла ліхтарень. Пейзаж не розказано, а намальовано чи радше зафіксовано як кадр із кіноплівки, що репродукує переживання героя у стані значного внутрішнього зворушення. Двотональна колористика позначена психологічною функцією – вона відбиває вирування розгаданих/нерозгаданих запитань, боротьбу любові/ненависті у внутрішньому естві Ангаровича.

Серед модерністських утілень топосу саду в поезії кінця XIX – початку XX століття Л. Петрухіна обсервує сад містичний, казковий, екзотичний, наголошуючи на засадах асоціативного монтажу, ланцюга вражень та потоку свідомості при його створенні [15, 9].

У Франковому романі “Основи суспільності” маємо приклад модерного моделювання садового пейзажу на кшталт містичного, химерного, що передає через сюрреалістичні, імпресіоністичні, символічні образи прориви вражень, несповнених бажань, потік думок, рефлексії, асоціації, видіння головної героїні, графині Олімпії Торської. Простір торецького саду відкриває нову реальність, що межує зі світом аномального; та межа надто умовна і, що прикметно, її зіставлено з напівфактивним станом психіки графині, коли вона перебуває між свідомим і позасвідомим.

З огляду на це слід зауважити Франкове новаторство в порушенні драстичної тематики в українській літературі, зосібна проблематики патологічних зрушень нормальної психічної діяльності людини – так званої “нервової немочі”, “хвороби душі”, характерної ознаки межі століть. Здебільшого тему цю оминали в українській літературі XIX віку, лише у творчого покоління XX ст., скажімо, у прозовій спадщині В. Винниченка, вона знайшла належне місце.

Саме у просторі саду Олімпія Торська переживає нервові напади. Чимось незвіданим, загадковим, таємничим ваблять її непроглядні нетрі старого саду, особливо в час вечірніх сутінків. Відчуваючи приплив слабосилля, внутрішньо збентежена героїня шукає “найгустіших закутків, найтемнішого сутінку, щоб бути самою” [21, т. 19, 268]. Отож закутки й сутінки старого саду – то важливі психосимволи внутрішнього образу Олімпії, еквіваленти стану її душі – такої ж “темної” у значенні “грішної” і навіть “демонічної”. До прикладу: “Була се дійсно якась слабкість. <...> Напади сеї слабості за кожним разом були дужчі, довші. Вони заповідалися завсігди якоюсь таємною тривоною; в груді починало не ставати повітря, віддих робився частіший. В такім разі пані ні за що не могла видержати в покої, не могла всидіти ані встоятись на однім місці. Звичайно йшла в сад, і хоча сумерк та холод саду не успокоював її, то все-таки тут вона якось найлегше, незаметно для нікого могла перебути напад своєї нервової немочі, ходячи, “снуючись”, як мовляв садівник, не раз годину або й дві поміж деревами” [21, т. 19, 270].

Садовий пейзаж у згаданому романі Франка – це своєрідний спосіб прочитання й подання внутрішнього світу жіночого персонажа, що переживає хворобливий “розгардіяш” психіки. Пейзаж своїм корінням виростає, так би мовити, з глибин “хворої” людської душі: “Котвиця її (Олімпії. – К. Д.) волі, сильна і ціпка за дня, нараз робилася мов глиняна, тратила свою силу, пропадала зовсім, і в голові невдержимо починали шуміти та пересуватися без ладу, без зв’язку тисячні вражіння, думки, образи гарячкової уяви, привиди, виплоджені всіми гарячими та несповненими бажаннями, ошуканими надіями її життя. Вони плили бурливою пестрою течією, нічого по собі не лишаючи, крім болю голови і прискороеного биття серця. Недаремно думка силувалася ловити на лету сей або той образ, придивитися йому, прослідити його зв’язок з іншими. Нові напливаючі хвилі того потоку швидко поривали з собою, затоплювали той один образ, на його місце насували десятки нових – сумних, веселих, ненависних, рівно душних, заповнювали ними весь кругозір, затіснявали всю атмосферу на те тільки, щоби в слідкуючій хвилі оп’ять змінити все, затемнити старі а наперед висунути нові картини” [21, т. 19, 269-270].

В організації поетики та естетики садового простору на перетині правдоподібного/неправдоподібного конструктивно вагомі стилістичні фігури умовчання, градації, прийоми одивнення, гри художніми засобами, що поєднують сегменти різних видів мистецтва (кіно, театру, малярства, фотографії, народнопісенної творчості), а найважливіше – синтез міфологізму та психоаналізу.

Напівфактивне вештання Олімпії поміж садових дерев прирівняно до відходу в царину нонсенсу. Втративши орієнтири в раціональному світі свідомості, графиня потрапляє до пастки химерного, опиняється на межі реального/ірреального світів. Ті контрастні світи, здавалось би, входять у внутрішнє єство героїні й виходять із нього, концентруються в ній.

Топос торецького саду подано як текст із оригінальною “мовою”, котра натякає на особливу трансцендентну ситуацію, що вершиться паралельно з реально-об’єктивними подіями. “Мова” ця не до кінця зрозуміла, потребує пояснень, домислів, міркувань. У ній спостережено середньовічні елементи ребусів, головоломок. Читачеві випадає розшифровувати контекст топосу саду у формі своєрідного тайнопису, відчитувати загадкові знаки-символи, образи примар, відтак шукати їх асоціативні зв’язки із психодуховним станом героїні, з її нелегким минулим, гірким досвідом подружнього життя.

“Містерію” нічного саду зображено з позицій активного живописця (так звана “рухлива мальовничість” [12, 251]). Явища змінюють одне одного швидко, несподівано, відкривають перспективу примарних, химерних, фантастичних, міфопоетичних дивоглядів. Такий спосіб зображення можна прирівняти хіба що до кінематографічних прийомів розбивки кадрів, монтажу асоціативних переходів, гальмування дії психологічними паузами, еліпсами. (До слова, це свідомо введено й поглиблено кінодраматургією О. Довженка). Маємо своєрідне нагромадження кадрів зі складної, заплутаної біографії героїні. Акцент зроблено на зримий шерех образів та на їх химерний, містифікаційний ефект.

Гру вигаданих/реальних образів реалізовано в силовому полі надто незвичних асоціацій за допомогою оксиморону. Задля досягнення динамічності й напруження нічної дії гармонійно поєднано динамічні та статистичні образи. Наприклад: “Млин над річкою. Величезне колесо обертається звільна, без туркоту; вода паде, бризкає та розскакується мільйонами перел, але без найменшого шуму. <...> А над тою глибиною, на дошці, вбитій одним кінцем у греблю, сидить і гойдається якась людина: жінка... дівчина... русалка? Не час

думати. Гойдається... ломить руки... рве коси на собі, знайоме якесь лице, та хто се? От-от пізнає, от-от, ще лиш раз глянути! Та ні, образ розпливається, блідне, щезає..." [21, т. 19, 271]. Усе обертається, рухається, взаємодіє, однак відсутні будь-які звукові та слухові мікрообрази. Містерія саду позірно рухлива, жива, гомінка, попри те, водночас бачимо своєрідний безрух, щомиттєве завмирання, безгомонність того нічного буяння природи. У картині увиразнено гармонійний взаємозв'язок та навіть взаємоперехід руху/безруху, звуку/тиші.

Головною засадою зображення стає синтез міфо- та психопатопоетики. Гру фантазії/реальності розвинено на мотивах, образах міфології, фольклору, переважно українських. Міфологічних персонажів подано впереміш із дійсністю, реальних осіб – у гармонійному поєднанні з фантастичними образами. Зокрема, незрозумілим для Олімпії залишається те, хто саме гойдається, сидячи на греблі, – жінка, дівчина чи русалка? Також невизначено з її погляду, живими людьми чи привидами є Моджеєвська в ролі Макбет, отець Нестор і Гапка. Найсильніше зворушення в Олімпії викликає привид трупа старого графа та приголомшливі видіння пожежі.

У просторі саду акцент зроблено на космогонічній (міфологічній) природі акватичного топосу – річка біля млина розливається ставком. Спокійні води зображено так, наче вони відбивають світ, ба більше, наче два світи – верхній (небесний)/нижній (земний) – взаємно відбиваються у дзеркальній водянній поверхні, а далі проникають одне в одного.

Ключовими для поетики садового пейзажу стають промовисті сюрреалістичні образи, метафори з імпліцитним міфологічним сенсом. Психопатологічні розлади Олімпії безпосередньо передано через образи так званих "децентралізованих світил" [16, 60]. Автор удається до суміщення світів, переосмислюючи традиційну космогонічну картину світу. Шляхом "гри різних ступенів реальності" оприявлено так зване міфічне диво: звичайні явища природи опиняються поза межами усталених уявлень про них [13, 174]. До прикладу: "Внизу під греблею широкий ставок – тихий, ясний, глибокий-глибокий. Дно видно, місяць і зорі видно в воді та поміж зорі лаяють чорні раки, по місяцю б'є хвостом велика лінива риба" [21, т. 19, 271]. Світобудовчу позицію нічних світил – місяця та зір – децентралізовано: верх/низ взаємопритягнені. Надто зримо тут проступає міфоалюзія зв'язку води з місяцем (наведений мотив відомий у різних народів світу). У контексті топосу садового водоймища виявлено архетипний мотив праматері води, котра притягає та поглинає у своє лоно місяць. Утративши централізовану позицію в нічному небі, світило опиняється внизу світобудовчої вертикалі, у тому світі. Співіснування світил гротескне. Однакову вартість, як бачимо з наведеної цитати, мають річкові раки, риби й небесні світила.

Для розуміння поетики садового пейзажу важливий акафістний кондак польською мовою (його співає Гапка), що розвиває едемський мотив. Подаємо редакторський переклад: "Зоре морська, ти годувала Господа своїм молоком, ти знищила дерево смерті, котре защебив у раї Адам" [21, т. 19, 271]. Образ Морської зірки, *maris Stella*, тут алегоричний. Так християни возвеличували Діву Марію в багатьох гімнах під час римських літургій ще в XIII столітті [17, 96]. Порівняння Божої Матері із зіркою (зорею, зірницею, Десницею, також із променистим сяйвом) маємо в сучасних акафістах, присвячених Богоматері [див.: 1, 2, 3]. Зокрема, епітет "морська" пов'язаний із народними уявленнями про людське життя як море [див.: 1, 76]. Власне, ідеться про опікування Божої Матері над людським життям, про своєрідне путівництво її як зірки в "морі житейському", "морі суєтному".

Мотив знищення Богородицею дерева пізнання, котре принесло людям слабкість, зло, смерть, гріх, спокусу, актуальний для аналізу морально-духового стану Олімпії. На жаль, героїня не задумується над тим, про що співає Гапка. Слова пісні не діймають почуттів, ані сумління героїні. Протягом свого життя вона “споживає”, образно кажучи, лише плоди дерева смерті, тобто чинить зло іншим людям. Дерево життя як символ добра, любові до людей для неї недосяжне, адже його плоди призначені тільки для чистих душею.

Отож модель садової природи в розглянутих творах Франка спрямовано головню на розкриття внутрішнього образу героїв та вираження емоційно-настрійових суперечностей, непередбачуваних фактивних і напівфактивних випадів, патологічних відхилень, негативних для здорової психічної діяльності індивіда, незбагненних ходів інтуїції, пам'яті, уяви, несвідомого, властивих персонажній психології на переході століть. Поглиблення естетичного навантаження топосу саду – наслідок індивідуально-авторського бачення природи, співпереживання її таємничого буття, що має виразні ознаки модерного розуміння світу природи і людини в ньому.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Акафістник* / Вид. 2. – Львів, 2000.
2. *Акафіст* до Божої Матери Неустанної Помочи. – Голоско, 1931. – Книжка Х.
3. *Акафіст* Пресвятії Богородиці перед її чудотворним образом Холмським. – Холм, 1941.
4. *Астаф'єв* О. Символіка природи в поезії Ліни Костенко // *Слово і Час*. – 2005. – № 6.
5. *Бетко* І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – XX століття: Монографічне дослідження. – Зелена гора; К., 1999.
6. *Бондаренко* Г. Поетична енциклопедія рідної природи в пейзажній ліриці Ліни Костенко // *Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст.* – Ніжин, 2008. – Вип. XVIII: Лінгвістика і літературознавство.
7. *Боронь* О. Образ саду у творчості Тараса Шевченка: генеза та семантика // *Слово і Час*. – 2008. – № 5.
8. *Врубель* А. Виміри герменевтики XX століття // *Література. Теорія. Методологія* / Пер. з польськ. С. Яковенка. – К., 2006.
9. *Гузар* З. Із спостережень над новелою І. Франка “Микитичів дуб” // “*З його духа печаттю...*”: Збірник наук. праць на пошану І. Денисюка. – Львів, 2001. – Т. 1.
10. *Денисюк* І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття. – Львів, 1999.
11. *Здорик* О. Відкриття природи в літературі // *Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст.* – Ніжин, 2008. – Вип. XVIII: Лінгвістика і літературознавство.
12. *Лихачев* Д. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. – Ленинград, 1982.
13. *Лосев* А. Диалектика мифа / Сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. – М., 2001.
14. *Михед* Т. Міф про Едем у просторі американської романтичної літератури // *Слово і Час*. – 2007. – № 3.
15. *Петрухіна* Л. Образи природи як стани екзистенції у поезії (теоретичний аспект): Автореф. дис... канд. філолог. наук: 10. 01. 06 / Львівський національний ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2000.
16. *Пономаренко* О. Міфосвіт поезії Б.-І. Антонича й естетичні традиції Т. Шевченка (аспект художнього образу-символу). – Вінниця, 2006.
17. *Святе* Письмо в європейській культурі: Біблійний словник / А. Ланглау, А. Ле Муане, Ф. Спіс, М. Тібо, Р. Требюшон, Д. Фуйу / Пер. з фр. – К., 2004.
18. *Славянская* мифология: Энциклопедический словарь / Изд. 2. – М., 2002.
19. 100 найвідоміших образів української міфології / Під заг. ред. О. Таланчук. – К., 2002.
20. *Тихолоз* Н. Казкотворчість Івана Франка (генеологічні аспекти). – Львів, 2005.
21. *Франко* І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1976-1986.