

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 821-2.09(100)(02)

DOI <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.3/37>

Науменко Н. В.

Національний університет харчових технологій

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ЖАНРОВІЙ ПАРАДИГМІ ЕЛЕГІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ «В ЛАВРОВІМ ВІНКУ» СИЛЬВЕСТРА ЯРИЧЕВСЬКОГО ТА «МАЙОВИХ ЕЛЕГІЙ» ІВАНА ФРАНКА)

У статті йдеться про властивості мистецької синестезії як особливого явища української модерністської літератури початку ХХ століття, проявленого насамперед у жанровій матриці елегії. Зіставленням теоретичних поглядів на елегію (починаючи від «Саду поетичного» Митрофана Довгалевського) встановлено, що саме в літературі бароко вона відкриває широкі можливості до синтезу різних сенсорних образів, жанрових маркерів та інтонаційних чинників, а у добу модернізму органічно трансформується з віршованої у прозову парадигму. Мета цієї роботи – утвердити елегійну жанрову матрицю як чинник синтезу словесних та образотворчих мистецтв і, як наслідок цього, творення особливого екфрастичного універсуму.

Детальну увагу зосереджено на аналізі прозового твору «В лавровім вінку: елегія по літературі» Сильвестра Яричевського та циклу «Майові елегії» І. Франка, здійсненому передусім методами «повільного прочитання» та порівняння. Принципи мистецького синтезу у «Лавровому вінку...» Яричевського зумовлюють показ особливого образу автора-оповідача – свого роду синонім платонівської душі в царстві ідей, котра щойно покинула одну тілесну оболонку й готується невдовзі вселитися в іншу. Опис наратором власного похорону актуалізує фантастичну компоненту оповіді, внаслідок чого численні деталі та образи набувають сили символів.

«Майові елегії» Івана Франка – синтез не лише сенсорних, а й мистецьких концептів. Композиція циклу відбиває суто музичний принцип тричастинної симфонічної форми, передусім – сонати. Наскрізний для всіх трьох поезій циклу пейзаж, який загалом може сприйматися як самодостатній, у психологічній проекції є своєрідною інтродукцією, підготовкою до «мистецтвознавчого», екфрастичного плану вірша: міркувань ліричного оповідача про сутність і долю загальнолюдської культури, окремих її видів – музики, образотворчого мистецтва, літератури.

Ключові слова: українська література, творчість С. Яричевського, творчість І. Франка, жанр, елегія, синтез мистецтв, модернізм.

Постановка проблеми. Елегія (грец. elegeia – журлива пісня, скарга; можливо, від фригійського elegeon – очеретина, очеретяна сопілка) найчастіше трактується як ліричний віршовий жанр, проінятий почуттями смутку, роздумів, душевних переживань. У давньогрецькій поезії елегією також називали дворядкову строфу, що складалася з гексаметра і пентаметра. Проте цю ознаку поступово було втрачено [8, с. 168; 13, с. 10].

Митрофан Довгалевський у «Саду поетичному» наголошував на обов'язковості поєднання в елегії сумних і «радісних, бажаних» речей, прилучаючи до останніх «урочисті обітниці, похвали, привітання, настанови, зневагу, любов і все, що тільки здатний видумати людський розум» [1, с. 193–194]. Відтак наведене положення закріплювало тематичну різноманітність барокової елегії; крім того, вона мала містити «гостре» закінчення, і це значно наближувало її до віршованої новели.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як справедливо говорить Олена Ткаченко, елегія – це ліричний твір медитативного характеру, журливої тональності. Її поетична сюжетна основа – емоційна реакція ліричного персонажа на певні події, ситуації, психологічні імпульси (почуття, спогади, переживання) чи його конкретний душевний стан – меланхолія, смуток, навіть страждання [13, с. 8].

Екзистенціальне начало в елегії, яке зумовлює її сумовитий настрій, обстоював В. Домбровський: «Втрата чогось дорогого в житті, нездійсненні бажання, контраст між мріями і суворою, невмолимою дійсністю життя та викликані цим почуття – творять у різних відмінах і варіаціях теми елегійної лірики. Почуття туги і смутку злагожене в елегії смиренністю, що впливає з рефлексії» [2, с. 350–351]. Ці теоретичні настанови є актуальними й сьогодні, надто ж із огляду на те, що елегія може бути як віршованою, так і прозовою.

Доба зламу XIX–XX століть у європейській, зокрема українській, літературі характеризується інтересом письменників до синтезу мистецтв. Підґрунтям цього став трактат «Із секретів поетичної творчості» І. Франка, у якому наголошувалося на особливій ролі чуттєвих образів у пізнанні довкілля: «Дуже часто поет послуговується грою кольорів у природі, щоб характеризувати зміну людського чуття» [15, с. 264]. Іншими словами, коли живопис звертається лише до зору, то поезія апелює як до зору, так і до слуху, а далі – за допомогою художніх образів – і до інших чуттів, творячи такі асоціативні комплекси, які не можуть викликати ні живопис, ні музика, ні пластичні мистецтва самі собою.

«Допомога» суміжних Муз, запозичення певних структурно-композиційних та стилістичних ознак і прийомів були вельми важливими для зображення внутрішнього світу особистості, відтворення її емоційних спалахів і станів, що є засадничим у письменстві модернізму. Синтез різних мистецтв у літературному творі – це один із виявів яскравого й важливого процесу модернізації красного письменства, що постав у результаті глибинних світоглядних змін [8, с. 218].

«Відкритість і синкретизм» української літератури зламу століть дозволили деяким дослідникам (І. Денисюкові, Ю. Кузнецову, О. Рисакові) виокремити твори, в яких наявне переплетіння мотивів різних мистецтв, у окрему течію. Серед них і елегія: в міру урізноманітнення її тематики та проблематики, надання їй іронічних та сатиричних інтонацій, вона установлює рівні можливості для віршового та прозового способів викладу, а також стає відкритою до мистецької синестезії.

Мета цієї роботи – утвердити елегійну жанрову матрицю як чинник синтезу словесних та образотворчих мистецтв і, як наслідок цього, творення особливого екфрастичного універсуму. За матеріал для дослідження взято твори «В лавровім вінку: елегія по літераті» Сильвестра Яричевського «В лавровім вінку» та «Майові елегії» Івана Франка.

Виклад основного матеріалу дослідження. За спостереженням Оксани Стогній (Рибась), творчість чернівецького прозаїка була всуціль експериментальною, результатом багаторівневої родо-жанрової дифузії. Так, оповідання та новели зі збірок «На філях життя» і «З людського муравлиська» нагадують за структурою газетну хроніку, у якій проступають портрети із життя на фоні складних соціальних процесів, що почасти призводять до смерті, божевілля та інших катастроф; водночас цикл «Горатинські оповідання» має зовсім іншу, розважальну настанову. Новелістичну парадигму з яскраво громадянським, часто патріотичним звучанням представляє цикл С. Яричевського «Вірую!» [17, с. 236], до якого належить і елегія «В лавровім вінку».

Першим виявом експериментаторства в аналізованому творі є заголовок, котрий у сув'язі з підзаголовком створює горизонт очікування сумовитої історії в дусі романтизму – неприйняття митця черню за його життя і подальша глорифікація (творення «бронзової статуї») після смерті. Грунтуючись на вченні О. Потєбні про тричленну структуру слова, можна установити: якщо зовнішньою формою твору є її текст, а значенням – зміст, який варіюється під час кожного нового прочитання, – то внутрішню форму твору визначає заголовок і його асоціативне поле.

Ще до знайомства з текстом реципієнт засновує на заголовку власний асоціативний ряд, що допомагає йому прояснити для себе «внутрішню форму» твору, єдність його образу-заголовка й значення-змісту. До розуміння семантики заголовка та його ролі у подальшому пізнанні письменницьких нотатників доцільно застосувати потєбнівську нерівність $a < A = X$ [8, с. 57], де в даному разі

a – заголовок як компонент цілого тексту;

A – запас думок і асоціацій реципієнта;

X – те пізнаване, на що вказівкою має бути a , тобто заголовок [10, с. 55].

При сталості a й мінливості A змінною величиною буде й X ; тобто, прочитання тексту варіюватимуться під однією назвою. Величезну низку асоціацій у реципієнта, навіть недосвідченого, здатна викликати вже сама словосполука «лавро-

вий вінок»: і віншування переможця у спортивних змаганнях, і звитяга Франческо Петрарки в епічній поезії, і – як загальник – символ митця. Це останнє значення оповідач Яричевського актуалізує й у зовсім іншому, сатиричному ракурсі:

«Накидали на мою могилу копу лаврових вінців. Можна би ними замістити цілу оранжерею... Гей, гей, – думаю собі, коби то я був мав за життя стільки ярини, не був би спішився до раю!...» [17, с. 123].

Варто детальніше придивитися й до **образу автора**. З одного боку, слід відрізнити його від самого С. Яричевського – як людини, а не як творчої особистості; з другого – від образу художньо сконструйованої особи оповідача, уявлюваного реальним творцем у функції автора, – тобто умовного, а не фактичного автора-творця. Першу особу оповідача в «елегії» Яричевського репрезентує людина ідентичної авторові професії, «літерат», однак в даному разі, що найцікавіше, – після своєї смерті. Тому й ім'я в нього промовисте – Стефан Терпиголод. Відповідно, важливу роль відіграв і чинник перевтілення, яким майстерно володів автор. Застосовуючи термінологію природничих наук, можна стверджувати, що саме він став «каталізатором» творчого експерименту Яричевського у розглянутому оповіданні.

Практика будь-якого літератора показує, що впродовж свого шляху він був і лишається непогамовним експериментатором, творячи високохудожні тексти зі спостереження та осмислення буденних і непересічних явищ. Певною мірою ризикованими є спроби літератора вплинути на усталений хід «експерименту», тобто творчості, – подовжити або скоротити його тривалість, замінити один реагент іншим, збільшити або зменшити дозування реактивів, вести дослід у замкненому просторі або на відкритому повітрі.

У будь-якому разі письменник має знайти «золоту середину», не «скотитися» у гадану оригінальність і не застигнути в епігонському наслідуванні класичних взірців [12, с. 15]. І Сильвестр Яричевський досяг своєї мети, проекспериментувавши з формозмістовими характеристиками елегії в напрямі мистецької синестезії та надавши їй кардинально нового вияву.

М. Кодак у монографії «Авторська свідомість і класична поетика» обстоює існування двох типів автора – гомогенного та гетерогенного, що їх він ототожнює, відповідно, з «романтичним» і «реалістичним» типами творчості [4, с. 28–29]. У нашому разі, для митця гомогенного типу пріоритетною є емоційно-вольова сфера психіки.

Образ автора-оповідача у «Лавровому вінку» постає двоїстим, хоча й не роздвоєним, це – свого роду синонім платонівської душі в царстві ідей, котра щойно покинула одну тілесну оболонку й готується невдовзі вселитися в іншу.

Перша фраза оповідання – це камертон, який задає звучання цілому творові. В «елегії» Яричевського вона являє собою взірць «сильної дії» [12, с. 210], коротке складносурядне речення без додаткових членів: «Сталося – я вмер...» [17, с. 122].

Відтак наратор веде алегоричний опис власного похорону, поєднуючи в ньому масиви церковної та світської лексики, фантастичні, гумористичні [11, с. 237], фантастичні, іронічні та піднесені інтонації. Таким чином створюється багатоплановий «текст у тексті», головною ідеєю якого є показ неоромантичного непорозуміння між генієм і натовпом, прикритого надмірними лестощами (або грубістю) та компілятивною критикою:

«Пізніше наступали життєписи. Всякі подавали, хто що знав або що було до впадоби. Обробляли мене на всі боки. Приписували мені, небіжчикові, такі химерні спосібності, про які мені і не снилося на цілому житті. Один приятель написав такий трогаючий некролог, що я й розплакався, читаючи його в раю...» [17, с. 122].

Зрештою, це може бути співзвучним і з ганджами сучасної науки про художнє слово. Наприклад, у публічних виступах Ю. Ковалів неодноразово наголошував, що нинішнє літературознавство скидається на цвинтар, маючи на оці те, що велику кількість робіт молодих філологів присвячено померлим митцям, а про живих говорити вони чомусь бояться. Тут можна згадати й невмотивоване застосування у літературознавчих дослідженнях термінології з інших галузей науки, і сумнозвісне явище «бузинізму», і принесення чару літературного тексту в жертву теоретичним розмірковуванням, і пошуки в абсолютно прозорих творах якої-небудь «мобілізації свідомості», «сублімації суїцидальних дискурсів», і тому подібне... [6, с. 79].

Застороги щодо цих негативів, оприявлені в наукових термінах, прозирають і у Яричевського – передусім у тому абзаці, де йдеться про виступи «найбільших друзів за життя» оповідача:

«Один добачив у моїх творах декадентизм та й оправдував його моїм немов то надмірним нахилом до жіноцтва і тива. Другий признавав мій безперечний талант, але в поезіях знайшов мізантропію. Третій оправдував се дивацтвом, в яке я мав попасти, на його думку, послідніми часами. Інший ще доглянув забагато солі і перцю і т.д.»

І тим більш несподіваним постає зізнання: найбільш прихильно про спочилого відгукнувся його ворог [17, с. 122].

Як контраст до дрімоти, котру у наратора викликали «мудрі і немудрі оцінки» з вуст авторів некрологів (до речі, в цьому пасажі промовистим засобом мистецького синтезу виступає алітерація – «мудрих», «немудрих», «риданья», «дрімку», «дрімає», «голодоморський») і котра позначена однорідними додатками й означеннями, в наступному епізоді – «парада, що аж га!» – виникає цілий каскад дієслівних конструкцій, додаючи оповіді динамізму:

«Хор питомців приспівує, дяки ревуть «Послідное цілованіє», аж серце крається. Сам цвіт голодоморської інтелігенції зібрався на мої похорони, а народу і не почислиш. Мої «тлінні останки» схопило шістьох жвавих парубків і таскають на плечах, тішається, що тягар... не великий» [17, с. 122–123]

Іронічна інтонація в оповіді межує з сецесійною. Як відомо, для показу внутрішнього світу героя, його настроїв та переживань сецесіоністи послуговувалися різними мовними прийомами, зокрема й демінутивами: «мовонька», «струноньки», «скрипонька» тощо [6, с. 80]. Оповідач Яричевського за допомогою невласне-прямої мови та засобу «текст у тексті» дозволяє читачеві «доуявити» цвітисту, пафосну, можна також сказати – сецесійно насажену промову, яку виголошує «якийсь стрункий літерат». Самого ж його портретовано так:

«Став було писати «віршики», а такі-то солоденькі, масненькі, що аж в душі нудило читати їх, а всі любовні. Як жабочка в ставку весною, так він рохкотів цілими днями до «ясних личок, рівних брів, дрібних рученят, солодких (!) серденьят», аж вкінці й найшов собі любочку, ну та й, як пристало доброму, лепському «кавалірові», оженився, увінчавши сю важну в своїм житті подію стишком на вінчання... Тепер він – поет! На іменини жіночки – пише, на родини – пише, на хрестини – пише, всяку, кажу вам, пригоду в своїй сім'ї описує» [17, с. 123].

У характеристиці другого промовця-вітії оповідач цілком несподівано сполучає біблійні вислови («благую честь ізбра») та антитетичні, однак співзвучні, римовані між собою наукові терміни:

«І в ліберали, і в клерикали, і в радикали, і в антисеміти, і філософіти, і в «москвофіли», і ще інші «іти» та й «філи» залітають його твори». І висновок: «Стільки «ітів» і «філів» помістити в одній тільки голові – се ж геніаль-

ність! Ну, та й геніально він про мене... бреше!» [17, с. 123].

В обох випадках наратор не оминає нагоди пустити критичну стрілу в бік такої поширеної «дитячої хвороби» письменства, як графоманія. Відомо, що С. Маланюк окреслював позитиви цього явища: графоманія, на відміну від чистого епігонства, – творчість, хоч і «психопатична, від'ємна, об'єктивно неоправдана і суб'єктивно безосновна» [див. 7, с. 128]. Однак у Яричевського ця критика стосується графоманії не лише у поетичній творчості, а й у літературознавчих наукових писаннях і публічних виступах, що їх ми фрагментарно бачимо та чуємо, читаючи «Елегію по літераті», – з усіма їхніми суперечностями, надмірним суб'єктивізмом, нещирістю та відвертою фальшю.

Власне, апогеєм цієї фальші, її Wenderpunkt'ом є лаконічна, сенсорно відчутна тризна: *«По цілій параді зійшлося охоче братство на похоронний комерс, себто на поминки. Бряжчать склянки, тарілки, летється пиво і вино за упокій моєї душі, на вічну славу, яко славу народу... Народе, а я вмер з голоду!» [17, с. 24].*

Завершальна сцена оповідання має вже зовсім не сатиричне, а, радше, міфічне насаження (прохання героя про повернення на Землю, подібне до Орфеївського сюжету), що ще більше ріднить його з канонічною елегією:

«За пару днів відбулася поминальна служба Божя... Се за мою душу.

...Я стояв вгорі – в раю, втираючи очі, що забігли сльозами.

Надійшов Святий Петро:

– Чого ти все на землю та й на землю дивишся?.. Може б, ти ще раз полетів там гарувати... до кого і для кого?

– До люду і для люду, небесний ключниче... Пішов би жити і ще раз – з голоду вмерти...» [17, с. 124].

Попри можливі інтерпретації даного висловлювання ліричного оповідача (зокрема, в соціологічному ключі), воно близьке за духом і самому С. Яричевському, котрий неодноразово у своїх художніх і публіцистичних писаннях утверджував ідею відповідальності письменника за творчу працю – ідею, актуальну й сьогодні.

Подібний синтез візуальних і вербальних засобів у творенні елегійної оповіді репрезентує й поетичний доробок І. Франка. Невеликий за обсягом, він вирізняється розмаїтою гамою віршових форм [див. 14, с. 21] – від класичного сонета («Вольні сонети», «Тюремні сонети») до верлібру («Мамо-природо!..»), «Вольні вірші»). Значне місце поси-

дають стилізації античних строф, серед яких не останнє місце належить елегійній.

«Майові елегії», котрі не увійшли до жодної збірки й тому не завжди були предметом детального розгляду науковців, з'явилися 1901 року – на початку того відривку творчого шляху І. Франка, що його В. Корнійчук називав періодом «трансцендентності поетичного буття». М. Ільницький вважає, що у Франковій поетичній спадщині наявні твори – взірці «критики поетичним словом», у яких «літературознавчий» аспект прочитується не прямо, а мовби закодований, позиція автора виражена не у формі констатації, а розгоргається супровідним мотивом і зосереджує в собі стан внутрішніх сумнівів, сум'яття і неспокою. Саме до них і належать «Майові елегії».

Композиція циклу відбиває принцип тричастинної симфонічної форми, передусім – сонати. Хоч і складається він із п'яти частин (у такому ракурсі їх аналізувала Оксана Шупта-В'язовська, див. [16]), однак, за авторитетною думкою М. Ільницького, «єдність становлять перші три, датовані 1901 р., наступні два суттєво відбігають тематично та й мають інші дати написання: IV – була опублікована в 1904 р., а V – у 13 томі двадцятитомного видання І. Франка (Київ, 1954). Отже, [можна говорити. – Н. Н.] про перші три частини як про триптих. При тому кожна з цих частин має свій ліричний сюжет і творить своєрідну стереотипну картину, в якій ці сюжети переломлюються і взаємно доповнюють один одного» [5]. Під цим кутом зору їх розглядатимемо й ми.

Перша частина «Майових елегій» – **експозиція**, звуковим маркером якої можна визначити стилізацію гри самозвучних ударних інструментів – дзвіночків, трикутника:

Весно, ти мучиш мене!..

Сірюю грудку з землі ти підкинеш під небо блакитне,

І в жайворонкову трель грудка розсиплеться вмиль.

Ти журавлиним ключем навіваси нестерпную тугу,

Мрії про вольний простір, щастя далеке моє.

Ти лебединим крилом кришталеві хвилі скородиш –

Чую їх плеск аж у сні на лазуровій ріці... [15, с. 101].

Водночас цікаво спостерегти, звідки береться цей елегійний мінорний тон, посилений розмірним ритмом античного гекзаметра. У повноту весняної стихії вривається різкий контраст, надзвичайно виразний порівняно із не так давно писаними «Веснянками»:

Ні, не мені вже гулять по тім гаю, мій друже-соколе!

*Ні, не мені вже зайцем в зелень пахучу нирять!
Серце тріпочеться ще, і у груді кров б'ється живіше,*

Та напосіли літа, давить життя тягота.

Мрії безумні, немов той табун, вигравають по полю,

Гриви на вітер, і ржуть, дзвінко копитами б'ють.

Ах, та се мрії, чуття легкокрилі, барвистії діти,

Але тверда їх рука в поводах цупко держить.

Хвилька – і ляск батога, і жорстоке, понуре «ніколи»...

Праця! І чар весь мене. Весно, ти мучиш мене! [15, с. 101–102].

Згадаймо Франків архітвір «Земле, моя всеплодющая мати...», котрий репрезентує потужну родо-жанрову дифузію в порівняно невеликому обсязі тексту, – синтез обрядової пісні та молитви, ліричного монологу, оди, гімну, дифірамба:

Земле, моя всеплодющая мати,

Сили, що в твоїй живе глибині,

Краплю, щоб в бою міцніше стояти,

Дай і мені! [15, с. 28]

Піднесену інтонацію вірша створює й розмір – дактиль, який, без сумніву, викликає асоціації з античним гекзаметром та елегійним дистихом і тому «здатний глибоко схвилювати душу» [12, с. 116].

Отже, з одного боку, в «Майових елегіях» – воля, рух, життя, що не знає стриму, а з другого – тверда рука застороги, гальмівна сила віжок (їхнім символом можна вбачати поодинокі внутрішні рими – *гулять-нирять, літа-тягота, мене-мене*). Пейзаж, який загалом може сприйматися як самодостатній, у психологічній проекції є своєрідною інтродукцією, підготовкою до другого, «мистецтвознавчого», екфрастичного плану вірша.

За авторським «я» у віршах стоїть не тільки поет, а й близький йому духовно сучасник. Вираження почуттів, роздумів, подані від першої особи, характеризують ліричного героя. Саме тому сила естетичного впливу ліричного твору – в тому, що, прочитавши його, неодмінно ставиш собі запитання: «І чому це написав / написала не я?» [12, с. 95].

У цитованому першому вірші «Елегій» з баченої всіма пейзажної картини дощу, руху хмар по

небу, польоту птахів через звук постає внутрішній неспокій ліричного оповідача, зіставлення розквіту та згасання природи з розквітом та смертю людини. І тому друга частина вірша (у категоріях музики – **розробка**) за законами жанру ще різкіше контрастує з першою, і цей контраст виявляється у градації мистецьких образів і переході оповіді зі звукового виміру в зоровий:

Бачив рисунок я десь – і забув уже, де його бачив:

Чий то рисунок був – Бекліна чи Мейсоньє.

Мушля перлова – то віз, а метеликів чвірка – то супряг,

Два аморети малі – то два погоничі їм.

Пурпуром, золотом і ізмарагдом, сапфіром набитий,

Стелиться геть у безмір круто веселчаний шлях... [15, с. 102]

У другій, а надалі й третій частині «Елегій», які можна умовно прилучити до жанрово-стильової парадигми «лірика злуки мистецтв», відображаються міркування І. Франка про сутність і долю загальнолюдської культури, окремих її видів – передусім образотворчого мистецтва та літератури. Таким чином утворюється кількاظлощинна семантична сув'язь, яка й позначається терміном «екфразис».

Текст-екфразу, який відтворює словесними засобами пам'ятку чи картину, узвичаєно називають простим, а той, що включає інформацію про художника, поета, прототип художнього твору, – витонченим [див. 18, с. 85]. Важливо з'ясувати, як саме через синтезування засобів образотворчого, музичного та словесного мистецтв поетові вдається передати ці драматичні колізії, змушуючи річ або об'єкт довкілля переживати, відчувати, мислити подібно до людини.

Поширена з кінця XIX – початку XX століття в українській літературі «лірика злуки мистецтв» як взірць екфразису репрезентує поєднання красного письменства, музики й живопису. Згодом, унаслідок посиленого пошуку поетами духовних первин буття, до зазначених видів мистецтва долучаються декоративно-прикладне та сакральне, що зумовлює особливу лапідарність і разом із тим – глибокий підтекст ліричного вірша.

Надто ж якщо йдеться про так званій «нульовий екфразис» [3, с. 211], при якому твір чи митця лише названо, або ж у тексті наявний елемент сумніву. У даному разі – сумніву щодо автора малюнка: чи то швейцарського художника-символіста Арнольда Бекліна (із цим припущенням погоджується М. Ільницький) чи його попере-

дника, француза Ернеста Жана-Луї Мейсоньє (для Ільницького він – автор поверхових за змістом полотен, див. [5]).

Ми ж, зважаючи на опис, наважимося припустити, що автором цього образка є представник стилю рококо, судячи з окремих деталей, або модернізму – доволі прикметним тут є прийом симультанізму.

До стилю рококо «віртуально» належить перший сюжет:

Мушля перлова – то віз, а метеликів чвірка – то супряг,

Два аморети малі – то два погоничі їм.

Пурпуром, золотом і ізмарагдом, сапфіром набитий,

Стелиться геть у безмір круто веселчаний шлях [15, с. 102].

А контрастним йому виступає другий:

Поле внизу, непривітна стерня, тогорічне будяччя,

Пара худих шкапенят тягне, зігнувшись, плуг.

За плугом, згорблений теж і спотілий, орач поступає,

Тисне чепіги грудьми, істиком скибу труча [15, с. 102].

Є й третій сюжетний план: аморети (амурчики) невимовно підступають до селянина-орача, тягнуть його в поїзд-мушлю, селянин не має сили опиратися і ступає у той перловий поїзд:

Так усміхаєсь йому променястий той полет Ікарів,

Навіть Ікара судьба не налякає його [15, с. 102].

Третя частина елегії – творча декларація Франка, синтез візуального, звукового та словесного елементів:

Ні, аморети, мені за погоничів ви вже нездалі:

Надто ви, хлопці, палкі, надто в їзді нетривкі.

Надто бурливі у вас поривання: раз блисків, пожежі,

А за хвилину вам бур, громів і трусу давай [15, с. 102].

За законами жанру сонатини третя частина – **реприза** виступає частковим повторенням першої й водночас містить концепт рішучості, оптимізму, проявлений через окличну інтонацію, образ alter

его ліричного героя – «сміхотворця бородатого», а також ключові слова «сонце», «гумор», «сміх», «весна» (май):

*Пристрасті в нас уляглись, скороспілки ілюзій
обпали,*

З ран, що життя завдало, ще хіба шрами болять.

*Та з життєвої борні ми не вийшли каліками:
серце*

Не відучилось любити, іскри не згасли в очах.

*Нумо ж, дідусю! Хапай за ті поводи, з променю
ткани,*

*На романтичній візку в край реалізму майнем!
[15, с. 103].*

Узагальнюючи, можна зауважити, що коли лейтмотивом І елегії є зізнання «весно, ти мучиш мене», то завершується цикл весняним uzдоровленням ліричного героя – мотивом-попередником «Intermezzo» Михайла Коцюбинського. Шлях муки і є шляхом до зцілення, але цікава та показова в цьому випадку сама колізія зцілення, пов'язана з істотністю хронотопічного мислення І. Франка [16]. Ця колізія пов'язана з відмовою від рефлексій, від «погляду у себе» і зверненням його до дійсності, до суспільного життя, що передовсім для Франка означає життя народу та нації.

Висновки. Своєрідність жанрової матриці елегії в українському модерністському письменстві полягає у тому, що в ній сполучаються родо-жанрові, стильові концепти та особливості тропіки, характерні для різних етапів її розвитку: символічна «сув'язь» суму та радості, споглядальні й медитативні настрої; піднесена, а завдяки специфічним мовним зворотам – розмовна тональність. Установленню цих рис елегії на ґрунті української культури кінця ХІХ – початку ХХ століття сприяла особлива настроєність перехідної епохи.

Твір Сильвестра Яричевського «В лавровім вінку» – не просто експериментальна модифікація елегії. Це один зі знакових у модерній літературі України взірців «критики художнім словом», у якому «літературознавчий» (можемо сказати ширше – мистецтвознавчий, культурологічний, та й соціологічний) аспект прочитується не прямо, а мовби закодований: позиція автора виражена не у формі констатації, а розгортається супровідною сюжетною лінією містичного й міфічного забарвлення і зосереджує в собі стан внутрішніх сумнівів, сум'яття та неспокою. І це не просто красива метафорика; такими прийомами, як на сьогодні, можливо звільнити постаті не лише ілюзорних літераторів – персонажів, а й реальних майстрів слова від «забронзовіlosti», чи, за висловом Б.-І. Антонича, – «вийняти їх із шухляд «ізмів».

Своєю чергою, внутрішня драматургія «Майових елегій» І. Франка, попри деяку іронічність ліричної оповіді, розвивається за такою лінією: *сум, меланхолія – несподіваний порив, осяяння – надія – злиття з природою – безсмертя (вічне повернення)*. Міфічна космогонія, закладена в елегійну оповідь канонічної віршової форми, зумовила її збагачення елементами молитовної поезії, мистецького синтезу, а отже – й певну сакральність.

Захоплення С. Яричевського та І. Франка живописом і музикою, обізнаність із творчістю відомих художників і композиторів, а також успадковане від предків-слов'ян пантеїстичне ставлення до природи значною мірою позначилися на його світовідчутті й світобаченні, які промовляють до нас мовою творів поета. Звуко-кольорова образність, її «первозданий» зміст і прихована, часом контекстуально-спровокована символіка стали важливим елементом філософсько-естетичних концепцій обох письменників, сприяючи повнішому осмисленню кожного прояву буття.

Список літератури:

1. Довгалевський Митрофан. Поетика: Сад поетичний / пер. з лат. І. Маслока, передм. І. Іваньо. Київ: Мистецтво, 1973. 435 с.
2. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. Дрогобич: Видавн. фірма «Відродження», 2008. 488 с.
3. Екфразис: вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т.В. Бовсунівської. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
4. Кодак М.П. Авторська свідомість і класична поетика: монографія. Київ: ПЦ «Фоліант», 2006. 336 с.
5. Ільницький М.М. Теоретичний підтекст «Майових елегій» (Спроба аналізу одного твору). URL: www.neparsja.com/?page_id=1061
6. Науменко Н.В. Модифікації елегійної жанрової матриці у творі «В лавровім вінку...» Сильвестра Яричевського. Українська версифікація: питання історії та теорії: зб. праць Всеукр. наук. конф., присв. ювілеєві доктора філологічних наук, професора Наталії Василівни Костенко / упоряд. Б.І. Бунчук, Р.В. Пазюк. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2017. С. 76–83.
7. Науменко Н.В. Нотатники українських письменників у контексті інтермедіальності. Наукові праці: Науково-методичний журнал. Т. 259. Вип. 247: Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2015. С. 126–130.

8. Науменко Н.В. Образ макросвіту у мікросвіті художнього твору: символ у формозмістовому полі української новели: монографія. Київ: Видавництво «Сталь», 2013. 356 с.
9. Науменко Н.В. Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру: монографія. Київ: Видавництво «Сталь», 2010. 518 с.
10. Потебня О.О. Естетика і поетика слова: зб. наук. праць. Київ: Мистецтво, 1989. 302 с.
11. Рибась О.В. Специфіка художнього мислення Сильвестра Яричевського та її реалізація у новелістичі письменника. Літературознавчі студії: зб. наук. праць. Вип. 42, ч. 2. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2014. С. 233–240.
12. Семенюк Г.Ф., Гуляк А.Б., Науменко Н.В. Літературна майстерність письменника: підручник. 2-ге вид. Київ: Видавництво «Сталь», 2015. 405 с.
13. Ткаченко О.Г. Елегія в українській літературі XVII–XIX століть: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.01. Київ, 2006. 39 с.
14. Ткачук М.П. Лірика Івана Франка: монографія. Київ: Світ Знань, 2006. 296 с.
15. Франко І.Я. Вибрані твори. Харків: Веста; Ранок, 2003. 368 с.
16. Шупта-В'язовська О. «Майові елегії» Івана Франка у контексті хронотопічності художнього мислення. URL: www.neparsja.com/?page_id=1061
17. Яричевський С.І. Твори. Чернівці: Букрек, 2009. 304 с.
18. Rubins, M. Crossroads of arts, crossroads of cultures: Ecphrasis in Russian and French poetry. N.Y.: Palgrave, 2000. xx, 302 p.

**Naumenko N. V. ARTISTIC SYNTHESIS WITHIN THE ELEGIAC GENERIC PARADIGM
(BASED ON THE STORY “V LAVROVIM VINKU” (IN THE LAUREL CROWN)
BY SYLVESTER YARYCHEVSKY AND “MAYOVI ELEGIYI” (MAY ELEGIES) BY IVAN FRANKO)**

The author of the article examines the properties of artistic synthesis as the specific phenomenon of Ukrainian Modernist literature at the beginning of the 20th century, revealed predominantly in the elegiac generic matrix. Upon juxtaposing the theoretical notions of elegy (initiated from Hortus poëticus by Mytrofan Dovhalevsky), there was affirmed that it would open the wide opportunities for combining various sensory images, genre markers and intonation factors, and furthermore, in Modernism, it got organically transformed from verse into prose paradigm. The objectives of this work are to confirm the elegiac generic matrix as the factor of synthesizing verbal and visual arts and, consequently, creating the special ecphrastic universum.

The thorough attention is paid to the prose work “In the Crown of Laurel: Elegy for a Writer” by Sylvester Yarychevsky and “May Elegies” cycle by Ivan Franko, analyzed by ‘close reading’ and comparative methods. The principles of artistic synthesis in Yarychevsky’s “The Crown of Laurel...” have conditioned the special type of a narrator – the symbolic synonym of Plato’s Soul in the Afterlife. As the narrator was describing his own funeral, the fantastic component got actualized, thanks to which the numerous details and images gained the power of symbols.

I. Franko’s “May Elegies” represent the synthesis of not only the sensory, but also the artistic concepts. The composition of the cycle reflects the purely musical principle of a tripartite form (primarily, a sonata). On the other hand, the landscape as the leading motif of all three poems of the cycle can generally be perceived as an independent detail, psychologically serves a special ‘introduction’ into the ecphrastic plan of the verse, which is the speaker’s reflection over the essence and the fate of the world culture and some of its branches (music, painting, literature).

Key words: *Ukrainian literature, S. Yarychevsky’s works, I. Franko’s works, genre, elegy, artistic synthesis, Modernism.*